CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

594

diciembre 1999

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

594 ÍNDICE

DOSSIER
El breve siglo XX

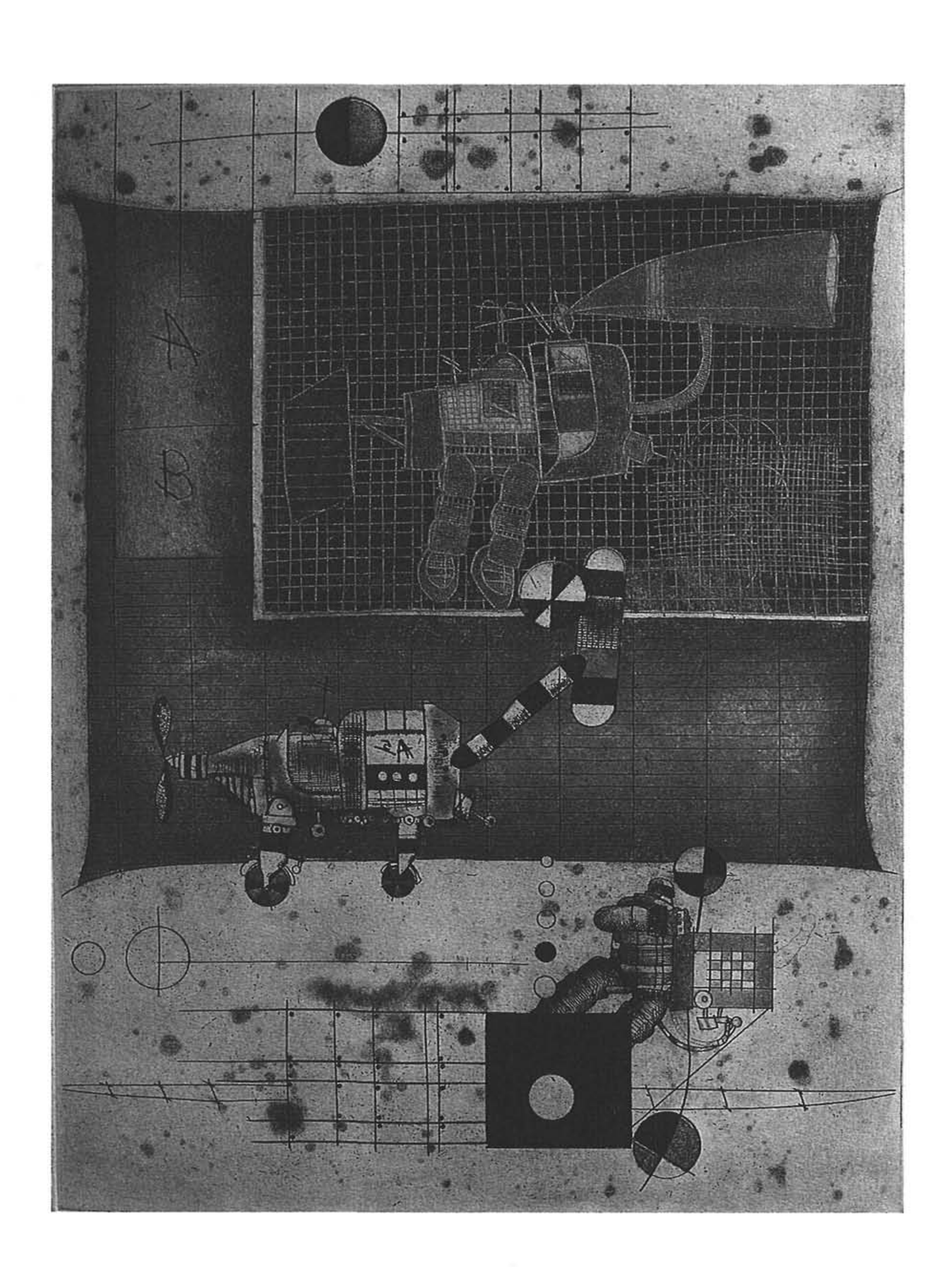
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Antonio Lorenzo

DOSSIER
El breve siglo XX


A
B

Utopía y desencanto

Claudio Magris

En el *Diálogo entre un vendedor de almanaques y un pasajero*, Leopardi muestra la disolvente vanidad de esperar, cada fin de año, otro año más feliz que los pasados, que también generaron confianza en una felicidad que, al contrario, nunca trajeron. Aquel texto, breve e inmortal, del gran poeta italiano, tan inexorable en su diagnóstico del «mal de vida», carece, no obstante, del fácil pesimismo apocalíptico de tantos retóricos actuales, complacidos en el constante anuncio del desastre y en proclamar que la vida es sólo vacío, error y horror. El diálogo leopardiano, en cambio, está poblado de un tímido amor a la vida y de una reticente espera de felicidad, desmentidos por la sucesión de los años pasados pero siempre vivos, con temor y temblor, en el ánimo, de manera que hacen más sensibles el dolor y el absurdo que el patetismo catastrofista.

Aquel pensamiento y aquella pesadumbre ante la vuelta del año se tornan más intensos cuando termina –y, respectivamente, comienza– no ya sólo un año y un siglo, sino todo un milenio. El calendario despliega una inflación de aniversarios y recurrencias, desde el milenario de Austria al bicentenario de la bandera italiana, pasando por la fatídica aparición del año 2000 –simbólicas vueltas epocales, grandes Arcos de Triunfo del Tiempo, espectaculares escenografías del Progreso y de la Caducidad. En las vísperas del año 1000, algunos –menos numerosos de lo que a menudo se cree– esperaban el fin del mundo. En los momentos más tenebrosos de la guerra fría se temía al Apocalipsis nuclear, la pesadilla del *day after*. En los umbrales del 2000 ya no hay patetismo del final, pero sí el sentido profundo de una transformación radical de la civilización y de la misma humanidad y, en consecuencia, el indiscutible sentido de un fin, no ya del mundo pero sí de un secular modo de vivirlo, concebirlo y administrarlo.

Ya en los últimos años del siglo anterior, Nietzsche y Dostoievski entrevieron el advenimiento de un nuevo tipo de hombre, correspondiente a un estadio antropológico distinto –en el modo de ser y de sentir– al del individuo tradicional, existente desde tiempos inmemoriales. En su *Übermensch*, Nietzsche no veía a un «Superhombre», un individuo potenciado en sus capacidades y más dotado que los demás, sino, según la definición

de Gianni Vattimo, a un «Ultrahombre», una nueva forma del Yo, no ya compacto y unitario, sino constituido, como aquél decía, por una «anarquía de átomos», por una multiplicidad de núcleos psíquicos y de pulsiones que no cabían en la coraza rígida de la individualidad y la consciencia. Hoy, la realidad, cada vez más «virtual», es el escenario de esta posible mutación del Yo.

El propio Nietzsche decía que su Ultrahombre estaba muy cerca del «Hombre del subsuelo» de Dostoievski. Ambos escritores vislumbraban de hecho en su tiempo y en el futuro –un futuro que, en parte, sigue siéndolo para nosotros, aunque en parte es ya nuestro presente– el advenimiento del nihilismo, el fin de los valores y de los sistemas de valores, con la diferencia de que para Nietzsche se trataba de una liberación a festejar y, para Dostoievski, de una enfermedad a combatir, según la fórmula de Vittorio Strada. En el comienzo del milenio que viene, mucho dependerá de la elección que nuestra civilización haga entre las dos posiciones: combatir el nihilismo o llevarlo a sus últimas consecuencias.

«El viejo siglo no acabó bien» escribe Eric Hobsbawn en su *Breve siglo*, añadiendo que, según la expresión de Eliot, termina con un rimbombante estallido y una fastidiosa plañidera. Otros ven en estos cien años sobre todo lo terrible, su primado de hecatombes y exterminios, practicados con una monstruosa simbiosis de barbarie y de racionalidad científica. Con todo, sería injusto olvidar o desdeñar los enormes progresos efectuados en el siglo, que ha visto no sólo a crecientes masas de hombres alcanzar condiciones más humanas de vida, sino también la extensión de los derechos de categorías marginadas o ignoradas y una toma de consciencia cada vez mayor de la dignidad de todos los hombres, presente allí mismo donde hasta ayer no se sabía o no se quería conocerla, entre formas de civilización diversas de nuestros modelos.

Es un delito olvidar las atrocidades del siglo de Auschwitz, pero tampoco es lícito soslayar las atrocidades de siglos anteriores sin que la consciencia colectiva lo advirtiese ni manifestase remordimiento alguno. Creer confiadamente en el progreso, como los positivistas del Ochocientos, se ha vuelto ridículo, pero igualmente obtusos son la idealización nostálgica del pasado y el énfasis grandilocuente del catastrofismo. Las nieblas del futuro que nos incumbe exigen una mirada firme, aunque inevitablemente miope, y menos miope si se la dota de humildad y autoironía.

Estas últimas nos precaven ante la tentación de abandonarse al patetismo de las profecías y de las fórmulas epocales, que enseguida se vuelven cómicas, como la famosa frase de que en 1989 acabaría la Historia, frase que ya entonces podría alojarse en el *Estupidario* de Flaubert. Por el contrario,

este Ochentaynueve descongeló una Historia que había estado durante decenios en la nevera, y que se desencadenó, en un ovillo de emancipaciones y regresiones, a menudo unidas como las dos caras de una medalla. El principio de autodeterminación, que afirma la libertad, desencadena sangrientos conflictos que conculcan la libertad de los demás; otro ejemplo de cortocircuito entre progreso y regreso lo constituye el incremento del desarrollo económico de la producción que provoca un aumento del paro y del número de quienes no alcanzan un aceptable nivel de vida, lo cual crea las condiciones de gravísimos conflictos y tensiones sociales, previstos por Dahrendorf.

La contradicción más vistosa es la que presencia procesos contemporáneos de agregación y unificación –por dar un ejemplo: la unidad europea– y de atomización particularista, como la reivindicación de identidades locales que niegan furiosamente un más amplio contexto estatal, nacional o cultural que las comprenda. A la nivelación general, producida sobre todo por los medios de comunicación que proponen los mismos modelos para todo el planeta, se oponen diversidades cada vez más salvajes; ambos procesos amenazan un fundamento esencial de la civilización europea, la individualidad en el sentido fuerte y clásico del término, inconfundible en su peculiaridad pero portadora y expresión de lo universal.

El milenio se anuncia por estas contradicciones llevadas al extremo. La derrota de los totalitarismos políticos, en muchos países aunque ciertamente no en todos, no excluye la posibilidad de un totalitarismo *soft* y coloidal capaz de promover –a través de mitos, ritos, fórmulas de propaganda, representaciones y figuras simbólicas– la autoidentificación de las masas, haciendo que – como escribe Giorgio Negrelli en *Años en desbandada*– «el pueblo crea querer lo que sus gobernantes consideran en cada caso más oportuno». El totalitarismo no confía ya en las fallidas ideologías fuertes, sino en las gelatinosas ideologías débiles, promovidas por el poder de la comunicación.

Una resistencia a este totalitarismo consiste en defender la memoria histórica, que corre el peligro de ser borrada y sin la cual carecen de sentido la plenitud y la complejidad de la vida. Otra resistencia consiste en rechazar el falso realismo, que confunde la fachada de la realidad con la entera realidad y, aunque falto de cualquier sentido religioso de lo eterno, absolutiza el presente y no cree que pueda alterarse, juzgando como ingenuos utopistas a los que consideran poder cambiar el mundo. En el verano del Ochentaynueve, estos falsos realistas, muy abundantes entre los políticos, se habrían reído de quienes creían que el muro de Berlín podía demolerse. El milenio parece terminar con el fin del mito de la Revolución y aún de

aquellos proyectos de cambiar el mundo que caracterizaron el siglo pasado y buena parte del presente.

En un revisionismo histórico cada vez más difuso, la Revolución Francesa, considerada hasta ayer como la matriz de la modernidad y sus libertades, es estigmatizada como madre de los totalitarismos, y sus violencias disuelven la memoria de aquéllas contra las cuales se insurgió. Hacen olvidar aquel poema de Víctor Hugo en el que la cabeza cortada de Luis XVI echa en cara a sus padres, a los reyes de Francia en el pasado, haber construido –con las injusticias del dominio feudal– la «horrible máquina» que lo decapita, la guillotina, que se propone extirpar la violencia con la violencia, cometiendo injustificables delitos, pero de los que ella sola no es responsable.

La caída del comunismo a menudo parece arrastrar consigo un descrédito generalizado, no sólo del socialismo real, sino también de las ideas de democracia y progreso, la utopía de la redención social y civil; la quiebra de la pretensión de acabar para siempre con el mal y la injusticia de la Historia se confunde con cualquier concreción de la solidaridad y la justicia. Pero el fin del mito de la Revolución y del Gran Proyecto debería, al revés, dar mayor fuerza concreta a los ideales de justicia que aquel mito había expresado con potencia, aunque pervirtiéndolos con su absolutización e instrumentación; debería dar más paciencia y tenacidad para conseguirlos y, en consecuencia, mayores posibilidades de realizarlos, en la medida relativa, imperfecta y perfectible que es la medida humana. El fin de aquel mito puede acrecentar la fuerza de aquellos ideales, justamente porque los libera de la idolatría mítica y totalizante que los ha paralizado; puede hacer entender que las utopías revolucionarias son la levadura que por sí misma no basta para fabricar el pan, en contra de lo que han creído muchos ideólogos, pero sin las cuales no se fabrica buen pan. El mundo no puede ser redimido de una vez para siempre y cada generación debe empujar, como Sísifo, su roca, para evitar que le caiga encima y la aplaste. Esta convicción es la entrada de la humanidad en su madurez espiritual, en esa edad adulta de la Razón que Kant entrevió en la Ilustración.

El fin y el comienzo del milenio necesitan de la utopía unida al desencanto. El destino de cada hombre y de la Historia misma, se asemeja al de Moisés, que nunca alcanzó la Tierra Prometida, pero que no dejó de dirigirse a ella. La utopía significa no rendirse ante las cosas como son y luchar por las cosas como deberían ser; saber que el mundo, como dice un verso de Brecht, tiene necesidad de ser cambiado y rescatado. El despertar de las religiones, a pesar de que a menudo degenera en fundamentalismo, cumple la gran función de avivar el sentido del más allá, de recordar que la Histo-

ria profana de lo que ocurre se cruza con la Historia sagrada, con el grito de las víctimas que piden otra Historia y que, el Día del Juicio, presentarán a Dios o al Espíritu del Mundo el libro de cuentas y lo llamarán para que dé razón del matadero universal.

La utopía significa no olvidarse de las víctimas anónimas, los millones de seres que perecieron durante siglos de violencias indecibles y que desaparecieron en el olvido y no figuran registradas en los Anales de la Historia Universal. El río de la historia arrastra y sumerge las pequeñas historias individuales, la onda del olvido las borra de la memoria del mundo; escribir significa también caminar a lo largo del río, saltar sobre la corriente, repescar las existencias naufragadas, recobrar las cosas abandonadas en los márgenes y embarcarlas, aunque más no sea en un Arca de Noé de papel.

Este intento de salvación es utópico y tal vez el Arca se hundirá. Pero la utopía da sentido a la vida, porque exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga algún sentido; Don Quijote es grande porque se obstina en creer, en contra de la evidencia, que la bacía del barbero es el yelmo de Mambrino y que la rústica Aldonza es la encantadora Dulcinea. Pero Don Quijote solo sería penoso y arriesgado, como lo es la utopía cuando violenta la realidad, creyendo que la lejana meta ya ha sido alcanzada, confundiendo el sueño con la vigilia e imponiéndolo con brutalidad a los otros, como lo han hecho las utopías totalitarias.

Don Quijote necesita de Sancho Panza, que ve en el yelmo de Mambrino la bacía del barbero y huele a establo cerca de Aldonza, pero comprende que el mundo no es pleno ni verdadero si no se busca el yelmo encantado y la beldad luminosa. Sancho sigue al loco caballero aun cuando recobra la cordura y se siente perdido, pues le exige nuevas aventuras encantadas. Pero Don Quijote solo sería quizá más pobre que él porque a su gesta caballeresca le faltarían los olores, los sabores, los alimentos, la sangre, el sudor y el placer sensual de la existencia, sin los cuales la idea heroica, que les da significado, sería una asfixiante prisión.

Utopía y desencanto, aunque contrapuestos, deben someterse y corregirse mutuamente. El fin de las utopías totalitarias es liberador sólo si se acompaña con el convencimiento de que la redención, prometida y fracasada, debe buscarse con mayor paciencia y modestia, sabiendo que no hay recetas definitivas, pero no puesta en solfa. Muchos desilusionados de las utopías totalitarias fallidas, sobreexcitados por el desencanto que los ha hecho madurar, alzan unas voces de superioridad estridente para negar los ideales de solidaridad y justicia en los que habían creído ciegamente. El énfasis con que a menudo se festeja la caída del Estado social, aunque colabora en la crítica de sus evidentes defectos para corregirlos, es un aspecto

de aquella incapacidad para unir utopía y desencanto. Era ridículo, en 1929 o en los años setenta, creer que el capitalismo agonizaba, como es ridículo, en la actualidad, creer que la forma actual de su triunfo es el estado definitivo de la Historia. Creer que se ha vencido, que se tiene con la victoria una relación indestructible, puede ser peligroso; Manes Sperber decía que quien se vanagloria y se regodea en la victoria se vuelve fácilmente *un cocu de la victoire*.

Cada generación y cada individuo deben rehacer, y no sólo una vez, la experiencia traumática pero salvífica de los cristianos primitivos, que esperaban la parusía, el retorno del Salvador que se les había prometido, la llegada del Paracleto, del Espíritu de la consolación, creyentes –al menos muchos de ellos– que ya había llegado. La parusía no sucedió y no hubo de ser fácil, para aquellos creyentes desilusionados, resistir a la desilusión y comprender que no se trataba de un desmentido, ni siquiera de un reenvío, sino de una salvación postergada: se había revelado que la salvación no llega de una vez por todas sino que está siempre en camino hasta el fin de los tiempos, que quizá ni siquiera terminarán, al menos durante la breve presencia del hombre en la tierra.

Desencanto significa saber que no habrá parusía, que nuestros ojos no verán al Mesías, que el año próximo no llegaremos a Jerusalén, que los dioses se han ido al exilio. Occidente vive bajo el signo de este desencanto, descrito por Max Weber en páginas admirables y definitivas, donde describe la jaula de hierro que ha encerrado al mundo en las mallas de una inexorable racionalización que lo dirige y empuja hacia un andén obligatorio. Pero esas mismas páginas de Weber contradicen este diagnóstico por el tono con que las enuncia, por la música que las traspasa cuando habla de los valores indemostrables e irrenunciables, del sentido de la vida, que la racionalización torna irreparable pero que no apaga su irreprimible exigencia, el demonio que habita la vida de cada cual.

Quien crea que el encanto es fácil, cae fácilmente en un cinismo reactivo cuando el encanto muestra sus miserias o no aparece. En el desencanto, como en la mirada que ha visto demasiadas cosas, existe la convicción de que el pecado original fue efectivamente cometido, que el hombre no es inocente y que el yelmo de Mambrino es una bacía. Pero que también el mundo, a veces, puede adquirir el encanto del Edén, que los hombres débiles y malvados son asimismo capaces de generosidad y de amor, que un cuerpo efímero y mortal puede ser amado con pasión y que el yelmo de Mambrino, aunque inhallable, destella sus fulgores sobre las cacerolas oxidadas. El desencanto es un oxímoron, una contradicción que el intelecto no puede resolver y que sólo la poesía puede expresar y custodiar, porque dice

que el encanto no existe pero sugiere, con el tono y en el modo como lo dice, que, a pesar de todo, lo hay y puede aparecer cuando menos se lo espera. Una voz afirma que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de tal sentido. La ironía de Cervantes desenmascaró el torpe final de la caballería al mostrar la poesía y el encanto caballerescos.

El desencanto, que corrige a la utopía, refuerza su elemento fundamental, que es la esperanza. ¿Qué puedo esperar? se pregunta Kant en la *Crítica de la razón pura*. La esperanza no nace de una visión del mundo confortante y optimista, sino de la laceración de la experiencia vivida y padecida sin velos, que crea una insoslayable necesidad de rescate. El mal radical –la radical insensatez con que se presenta el mundo– exige ser escrutado hasta el fondo para ser enfrentado con la esperanza de superarlo. Charles Péguy consideraba que la esperanza es la mayor virtud, justamente porque la inclinación a desesperarse es fundada y fuerte, y difícil, como lo dice en el *Pórtico del misterio de la segunda virtud*, reconquistar la fantasía de la infancia, ver cómo todo adviene y, sin embargo, creer que mañana será mejor.

La esperanza es un completo conocimiento de las cosas, observa Gerardo Cunico, no sólo cómo ellas aparecen y son, sino también cómo deben devenir para conformarse a su plena realidad aún no desplegada, a la ley de su ser. Se identifica con el espíritu de la utopía, como enseña Ernst Bloch, y significa que tras toda realidad hay otras potencialidades, que se liberan de la prisión de lo existente. La esperanza se proyecta hacia el futuro para reconciliar al hombre con la historia y aún con la naturaleza, o sea con la plenitud de las propias posibilidades y de las propias pulsiones. Este espíritu de la utopía está guardado sobre todo por la civilización hebraica, por la indómita tensión de sus profetas.

El desencanto es una forma irónica, melancólica y aguerrida de la esperanza; modera su patetismo profético y generosamente optimista, que fácilmente desdeña las pavorosas posibilidades de regresión, de discontinuidad, de trágica barbarie latentes en la Historia. Quizá no pueda haber un verdadero desencanto filosófico, sino sólo poético, porque solamente la poesía puede representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiendo una unidad superior, elusiva y musical. Tal vez por esto el mayor libro del desencanto, *La educación sentimental* de Flaubert –se lo definió como «el libro de todas las desilusiones»– es también, en la melodía de su flujo melancólico y misterioso como el del tiempo, el libro del encanto y de la seducción de vivir. Todo mito revive y refulge sólo cuando se desmitifica su *cliché* estereotípico, su fascinación acartonada; los Mares del Sur se vuelven un paisaje del alma en las páginas de Melville o de Ste-

venson que desmontan crudamente todo pretendido escenario de paraíso incorrupto. Sólo criticando un mito se evidencia aquella fascinación que se le resiste. El verdadero sueño, escribe Nietzsche, es la capacidad de soñar sabiendo que se está soñando.

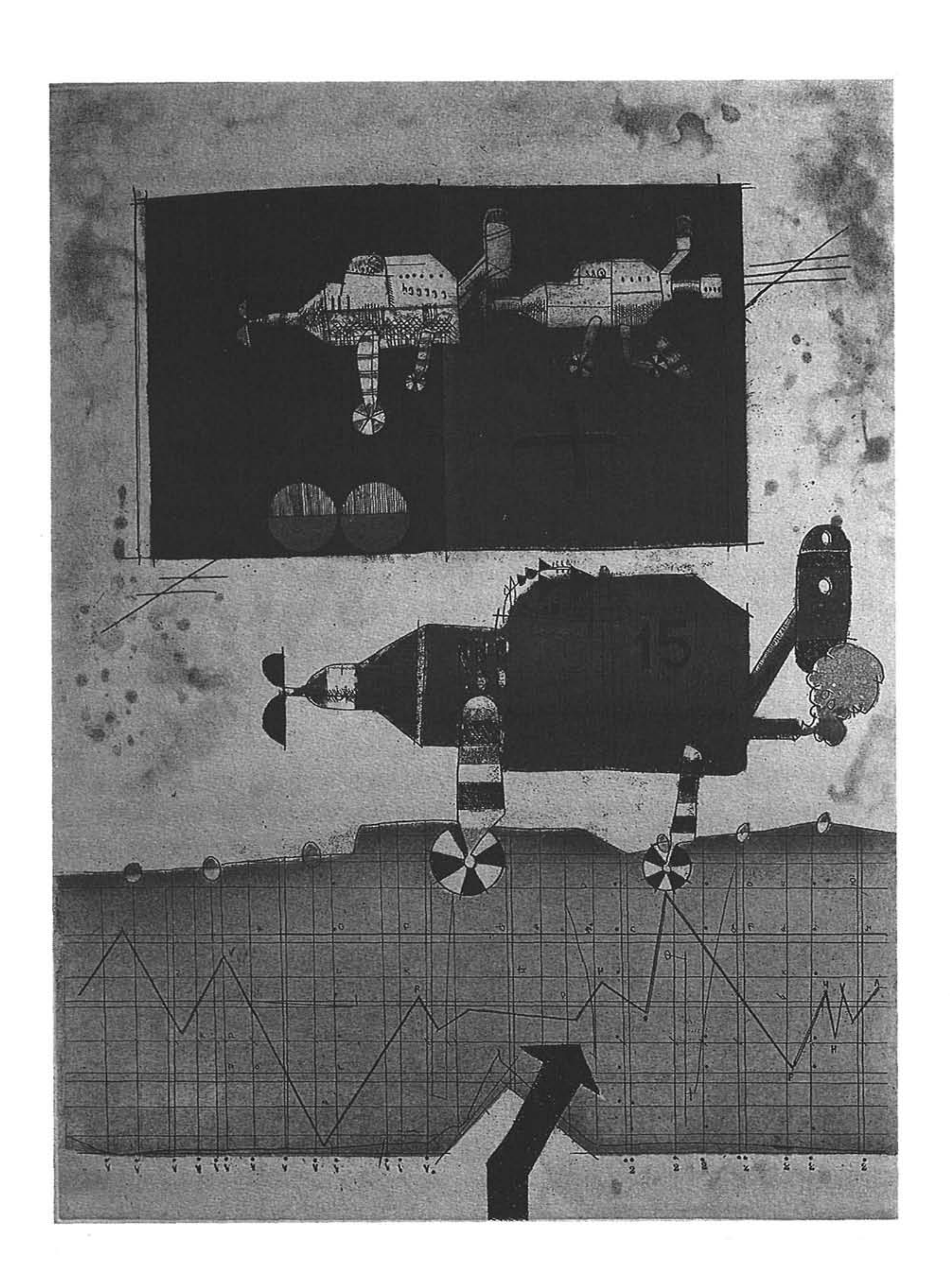
La historia literaria occidental de los últimos dos siglos es historia de utopía y desencanto, de su inescindible simbiosis. La literatura se confronta a menudo con la historia como si fuera la otra cara de la Luna, dejada en la sombra por el curso del mundo. Este sentido de una gran carencia en la vida y en la historia es la exigencia de algo irreductiblemente otro, de un rescate mesiánico y revolucionario, fallido o negado en cada revolución histórica. El individuo advierte una profunda herida que le dificulta realizar plenamente su personalidad de acuerdo con la evolución social y le hace sentir la ausencia de la vida verdadera. El progreso colectivo pone aún más en evidencia la incomodidad del ser singular; pretender vivir es cosa de megalómanos, dice Ibsen, señalando así cómo solamente la convicción de cuán arduo y temerario es aspirar a la vida auténtica permite aproximarse a ella.

Desencanto implica asimismo desengaño, el barroco desengaño que es también doloroso desenmascaramiento de la ilusión que hace resplandecer una verdad reluctante a la Historia. Un poeta de este desengaño barroco ultramoderno, el vienés Ferdinand Raimund, cuenta, en su *La corona mágica que trae desdicha*, una comedia popular de comienzos del Ochocientos, en la que un hada benéfica da al protagonista, Ewald, una antorcha prodigiosa que tiene el poder de transfigurar la realidad: quien mira el mundo bajo su luz ve por doquier esplendor y poesía, aún allí donde sólo hay miseria y desolación. El hada Lucina, al dar la antorcha a Ewald, le revela el truco, le advierte que la tea le mostrará cosas bellísimas pero ilusorias. La consciencia no destruye, con todo, la seducción de las cosas alumbradas por aquella luz y la vida de Ewald, gracias a tal don, se enriquece. La antorcha no es falsa. Quien la usa sin saber que embellece el mundo se engaña, porque no ve el dolor y la abyección y se ilusiona con una existencia falsamente armoniosa. Pero quien la rechaza es igualmente ciego y obtuso porque aquel resplandor que aclara la grisura del presente permite entender que la realidad no es sólo chatura y miseria. Tras las cosas como son hay también una promesa, la exigencia de cómo deberían ser, la exigencia de otra realidad potencial, que pugna por salir a la luz, como la mariposa en la crisálida.

Algunos años más tarde, Raimund quizá se olvidó de aquel don encantado que había inventado y decidió dispararse un pistoletazo. Pero, restos del naufragio de aquel gran Arca que fue Cacania, el Imperio Austrohúngaro,

brillan como leños que el diluvio ha podrido y tornado fosforescentes, iluminados por aquel irónico juego con el desencanto que es una sabiduría elusiva, un arte de tahúres, una defensa del encanto. Como los hijos de la vieja Austria, también nosotros vivimos en un cuento acabado, esperando que la creciente irrealidad del mundo y los pedazos de papel con que se compra –o medidas que no logramos entender pero en las que confiamos crédulamente, como la proyectada eliminación física del dinero– acaben por borrar la diferencia entre los ceros del activo y los del pasivo. «Con todo, la vida es bella, ¿no es verdad?» dice el pasajero leopardiano, que piensa lo contrario. «Ya se sabe» contesta el vendedor de almanaques.

Traducción: Blas Matamoro


15

Una mirada al siglo veinte
Entrevista con Pedro Laín Entralgo

Carlos Alfieri

Pedro Laín Entralgo es uno de los pocos intelectuales españoles cuya polifacética vida coincide, casi en su totalidad, con la del siglo XX. Como tal, es un testigo privilegiado para intentar hacer un balance y reflexionar sobre su tiempo. Nacido en 1908, graduado en medicina, su actividad se orientó básicamente hacia dos centros de interés: la historia y la medicina, especialidad de la que fue catedrático en la Universidad de Madrid y sobre la que escribió numerosos trabajos –*La historia clínica* (1959); *Introducción histórica al estudio de la patología psicosomática* (1950); *Historia de la medicina moderna y contemporánea* (1954); *La relación médico-enfermo, historia y teoría* (1964), entre otros–, y la antropología filosófica, terreno en el que incursionó con libros como *La espera y la esperanza* (1957); *La empresa de ser hombre* (1958); *Teoría y realidad del otro* (1961) o *Antropología de la esperanza* (1978).

Entre 1951 y 1956 fue rector de la Universidad de Madrid, y entre 1982 y 1987 director de la Real Academia Española, institución en la que había ingresado en 1953. Cabe mencionar, además, que fue el primer director de *Cuadernos Hispanoamericanos*, cuando la aparición de esta revista, en enero de 1948.

– *¿Cuál es, para usted, el rasgo esencial que caracteriza a esta centuria ya a punto de terminar?*

– El rasgo principal, a mi juicio, es la permanencia de la vida en crisis. A comienzos del siglo XX, primero en una minoría, pero después de la Primera Guerra Mundial en sectores cada vez más vastos, se fue extendiendo la conciencia de que el mundo moderno en su parte final, el mundo burgués, había entrado en crisis. La conciencia de esa crisis fue expresada de diversas maneras a lo largo de todo el siglo; por eso, y porque pese a todo lo que se diga, no hemos salido de la crisis sino que se ha convertido en una forma de vida permanente, creo que es el rasgo fundamental de nuestro tiempo.

Fueron las mentes más sutiles, las más sensibles de finales del siglo XIX y comienzos del XX –Nietzsche, Unamuno– las que percibieron primero

este fenómeno. Algunos pensadores, como el alemán Scheler o el español Ortega, plenamente conscientes de la crisis, creyeron que era posible salir de ella e intentaron incluso trazar caminos en esa dirección, pero el optimismo general que floreció en la tercera década de este siglo no fue corroborado por la historia.

– ¿Se trata de una crisis que abarca todos los campos?

– Por supuesto: la política, la moral, la cultura, la economía, la sociedad...

– Este siglo ha sido pródigo en grandes convulsiones políticas, sociales, artísticas, económicas y, naturalmente, militares: hubo dos tremendas guerras mundiales. Uno de los acontecimientos más importantes fue el triunfo de la revolución rusa en 1917 y sus secuelas, el nacimiento de la Unión Soviética, el posterior establecimiento de regímenes socialistas en Europa del Este, en China, en Cuba, en algunos otros países asiáticos. A partir de los años 50 se configuró un mundo bipolar, en el que se enfrentaban el bloque capitalista y el comunista. Este último se derrumbó como un castillo de naipes a finales de la década del 80 y principios de la del 90, ante el asombro de la mayor parte de los analistas políticos, que no había previsto en absoluto ese desenlace. ¿Qué reflexión le suscita el nacimiento y caída de los regímenes llamados comunistas?

– La implantación del sistema socialista generó una enorme esperanza en muchos hombres, esperanza que al mismo tiempo llegó a ser norma de acción en tantos países, que formaban casi la mitad del planeta, pero sin duda se mostró insuficiente para resolver la conciencia de vivir en crisis en la que el hombre estaba instalado. Después de terminada la Segunda Guerra Mundial, eliminado por completo uno de los protagonistas de este siglo, el totalitarismo nazi, quedaron dos grandes potencias: la occidental, representada por Estados Unidos, y la comunista, encabezada por la Unión Soviética. Transcurrieron así 45 años de guerra fría, que demostraron que ninguno de los dos bloques podía mantenerse indefinidamente en esas condiciones, pero sobre todo uno de ellos: el soviético. La prueba es que los acontecimientos que determinaron la caída del totalitarismo soviético se engendraron en su propio seno. Existía una profunda insatisfacción dentro mismo de su sociedad, en la conciencia de la mayoría de los hombres que vivían bajo ese sistema que se dio en llamar socialismo real, y creo que éste fue el factor fundamental del derrumbe del bloque comunista. Occidente resultó vencedor casi sin luchar. Pero todas estas circunstancias constituyen

para mí un ejemplo más de lo que enuncié como punto de partida: que la conciencia de crisis del mundo moderno en su etapa final burguesa no ha desaparecido, continúa vigente.

– ¿Cuál cree que fue el principal ingrediente de esa insatisfacción?

– Pienso que la afirmación de la libertad como momento constitutivo esencial de la vida humana, y su insatisfacción bajo ese sistema, se hicieron sordamente patentes en millones de conciencias, lo que fue restando fuerza popular al bloque comunista. De modo que fue un triunfo de la libertad desde dentro de la vivencia de la falta de ella, desde su reivindicación como nota esencial de la existencia de los hombres.

– Tras la caía del muro de Berlín se aceleró la globalización o mundialización del capitalismo y el auge del ultraliberalismo, que tuvo como abanderada a Margaret Thatcher. Esquemáticamente, se podría decir que hoy se registra un fortalecimiento y hasta endiosamiento del Mercado en detrimento del Estado. ¿Qué rumbo le parece que tomará este proceso?

– No lo sé, pero hablando por mí, creo que el ultraliberalismo no puede satisfacer ni medianamente la conciencia de vivir en crisis, pese al éxito económico que pueda tener localmente, en determinados países y en determinados sectores sociales. Las desigualdades originadas en factores económicos no han hecho más que aumentar en el mundo: los pobres son más pobres; los ricos son más ricos. Los países ricos se han impuesto más rotundamente a los países pobres, lo cual se trata de disimular con ciertas ayudas humanitarias, pero ya vemos todos que eso no es suficiente. De manera que no sé qué puede suceder; quizás la idea del nuevo siglo traerá una actitud mental diferente, como ocurrió con la conciencia burguesa en el siglo XIX. En todo caso, lo deseo, aunque no sé si conoceré el siglo XXI; espero que sí, porque es mañana mismo, y mañana cumpliré 92 años...

Lo cierto es que lo que vino después de la descomposición del bloque soviético, esta arrolladora globalización del capitalismo, ha defraudado las ilusiones de quienes esperábamos que el mundo entrara verdaderamente en una nueva etapa de su historia. Una desilusión más, como la que sufrieron Max Scheler y José Ortega y Gasset, dos testigos europeos de primera fila, en los años 20. Al término de la Primera Guerra Mundial, ellos creyeron que comenzaría un nuevo ciclo histórico en el que todo, desde el arte hasta el pensamiento, pasando por la vida social en general, sería mejor que antes. Esa esperanza fue quebrada sucesivamente por varios acontecimien-

tos conmocionantes: el *crack* de 1929 en el orden económico; el resurgimiento de los totalitarismos; la Segunda Guerra Mundial, tan atroz, con el posterior descubrimiento de los campos de concentración y de exterminio que estaban en la entraña de uno de los bandos; la Guerra Fría, con casi medio siglo de indecisión durante el cual, ¿qué se podía esperar?

– Habría que agregar a esa lista la bomba atómica.

– Claro, claro. Y lo grave es que la bomba atómica poco a poco la va poseyendo medio mundo, y alguno puede decidirse a usarla.

– Otro de los grandes fenómenos políticos del siglo XX se dibujó en torno del ascenso y posterior derrota del nazismo y el fascismo. ¿Cómo caracterizaría el papel que cumplieron estos totalitarismos en la historia contemporánea?

– El nazismo fue un fenómeno fundamentalmente alemán, lo que implicaba su limitación y su conversión en un dogma que podía conducir, y condujo, a la guerra y los campos de exterminio. Evidentemente, el nazismo sólo puede causar repulsión, pura y simplemente, en cualquier hombre honesto. En cuanto al fascismo italiano, ofrecía como modelo un nacionalismo con ciertos elementos de socialización, y por su propia naturaleza tenía que ser extremado y terminar en lo que terminó.

La influencia del totalitarismo nazifascista no puede llamarse más que nefasta. Naturalmente, la del nazismo fue mayor, por la magnitud del poderío de Alemania y por el fanatismo casi religioso que generaba. En una oportunidad tuve ocasión de asistir, en Hamburgo, a un desfile del nacional-socialismo: era un espectáculo impresionante, parecía una procesión laica. El nazismo llevaba implícita una concepción extensiva y dominadora, nacionalista y racista. El fascismo se dio en un país menor, y se centró más en un discurso nacionalista que pretendía combinarse con una mayor atención a la justicia social. En fin, creo que la desaparición de este totalitarismo parece definitiva, mientras que la del soviético no lo es del todo, porque subsisten regímenes que de alguna manera lo heredan, como los de China o Corea del Norte.

– ¿Piensa que el franquismo fue heredero del fascismo italiano, o más bien un producto específico de la historia española?

– El franquismo fue una consecuencia inmediata de una guerra civil a muerte en la cual uno de los bandos triunfó de manera absoluta. Pero el

mantenimiento del régimen franquista, sobre todo después de la victoria del mundo liberal en la Segunda Guerra Mundial, lo obligó a una serie de adaptaciones a la realidad internacional. Al fin y al cabo, España vivía porque detrás estaban potencias como Estados Unidos. Esto implicó la adopción de ciertas reformas internas que no procedían de razones ideológicas, sino de las conveniencias oportunistas de un triunfador absoluto, que podía hacer lo que quisiera en el orden interno porque nadie le iba a pedir cuentas. La Falange sí fue un germen de totalitarismo fascista a la española, pero no pasó de ahí, puesto que fracasó durante la Guerra Civil. Tras ella, no fue más que un añadido a los vencedores, y puedo decirlo por experiencia personal.

– Usted, como otros intelectuales –Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar–se adhirió de joven a la Falange. ¿Creía ver en esta formación una fuerza revolucionaria?

– La verdad es que sí, pero el hecho de que faltase su fundador y animador, José Antonio Primo de Rivera, motivó que la Falange cayese en manos de segundones como Raimundo Fernández Cuesta y tantos otros, que para vivir se entregaron totalmente al régimen. Los que mandaban no eran ellos; el que mandaba era Franco, a quien también se entregó totalmente el ejército triunfador.

– ¿Se desilusionó pronto de la Falange?

– Debo contestarle con sinceridad y con verdad: yo me desilusioné al término de la Guerra Civil, en cuanto fui testigo de los abusos inmediatos de los vencedores, que se aprovecharon desmesuradamente de su condición de tales. Íntimamente ya estaba despegado de la Falange y de las esperanzas que había depositado en ella, evidentemente infundadas. Ahora bien, no soy político ni he aceptado serlo en la medida en que he podido. Viví esa crisis de una manera personal; esa conciencia de fracaso la tenía yo en cuanto finalizó la Guerra Civil, incluso mi amistad con Dionisio Ridruejo influyó mucho en mi visión de las cosas. Tuve una amistad muy íntima, muy cordial con Dionisio; cuando él volvió de combatir en Rusia con la División Azul y escribió la famosa carta a Franco (creo que en 1942), puedo decir que mi desilusión ya era completa. En 1956, a causa de los sucesos universitarios, abandoné el rectorado de la Universidad de Madrid y rompí totalmente con el régimen, en función de una actitud de insatisfacción interna.

– ¿Cómo había accedido al cargo de rector de la Universidad de Madrid?

– En el verano de 1951 me llamó por teléfono mi amigo Joaquín Ruiz Giménez, entonces embajador de España ante la Santa Sede, para citarme en una casa de la calle Hermosilla. Me dijo que Franco lo quería hacer ministro de Educación, y agregó: «Pedro, yo quiero contar contigo y quiero que seas mi subsecretario; tus méritos son superiores a los míos para ser ministro, con lo cual seríamos ministros los dos.» Me costó resistirme, pero salí de allí rechazando el ofrecimiento y convencido de que había resuelto el trance. A los pocos días me volvió a llamar y volvió a la carga: «No insistiré en lo que te ofrecí antes, te voy a pedir otra cosa: que seas rector de la Universidad de Madrid. Eso está dentro de tu carrera universitaria, no puedes negarte.» Me insistió tanto que al fin acepté, pero le advertí que yo le traería problemas, porque mis ideas acerca de lo que debía ser la Universidad y del carácter que debían tener las relaciones entre la Iglesia y el Estado no estaban de acuerdo con las imperantes. Efectivamente, un mes después, en octubre, le escribí una carta para dimitir, cosa que Ruiz Giménez rechazó, por la controversia que habían provocado unas palabras mías, pronunciadas casi en tono de broma en una reunión nacional de rectores, proponiendo la eliminación de las asignaturas Formación Política y Formación Religiosa. Mis palabras llegaron a oídos del cardenal Segura, quien me condenó públicamente. Esa era mi actitud íntima al entrar en el rectorado, y, por supuesto, al salir.

– La medicina es una de las ciencias que ha experimentado transformaciones más espectaculares en este siglo. Usted, como especialista en su historia, ¿cuáles destacaría como más significativas?

– En primer lugar, la revolución en el tratamiento de las enfermedades infecciosas consecutiva a la fundación de la bacteriología y a los hallazgos de Pasteur y de Koch a finales del siglo XIX. Segundo, la penetración de la biología molecular en la teoría de la medicina y su influencia en el campo de la inmunología, que tiene relación con lo anterior. Luego, los avances técnicos, principalmente quirúrgicos, los transplantes de órganos. Pero al mismo tiempo, se ha dado otra transformación extraordinaria: poco a poco, el médico fue descubriendo que el modo de entender al enfermo propio de esa medicina que ha conocido avances tan fabulosos es deficiente, y surge la apetencia de un enfoque con fundamento teórico de la relación médico-enfermo. Este nuevo enfoque debe considerar al enfermo en

su condición de hombre, y por lo tanto, de persona, y cuenta con distintos aspectos, uno de los cuales es el psicoanalítico. El proceso de cambio en la actitud del médico respecto del enfermo promueve una serie de líneas de desarrollo y de reorientaciones que podrían resumirse bajo el denominador común de personalización de la medicina. El enfermo debe ser considerado antes que nada como una persona que sufre el accidente llamado enfermedad.

– Además de la historia de la medicina, usted ha centrado su reflexión en temas de antropología filosófica, que ha abordado en numerosos libros...

– Yo no diría que he abordado la antropología filosófica; sólo reconozco que lo que tiene de preocupación filosófica mi obra intelectual se dirige a la realidad del hombre y su vida.

– Algunas corrientes de pensamiento fueron hegemónicas a lo largo del siglo XX y ejercieron una enorme influencia, como el positivismo lógico, el marxismo, el existencialismo, en sus vertientes atea y cristiana, y la fenomenología. ¿Cómo valora éstas u otras tendencias filosóficas y cuáles cree que han dejado huellas más profundas?

– No soy filósofo: he buscado fundamentos de mi saber y de mis posibilidades en lecturas filosóficas. Aclarado esto, debo decir que considero la fenomenología como la corriente de pensamiento que más profunda y vasta influencia ha tenido en la filosofía de este siglo, y a Husserl el filósofo más importante, tanto por su obra personal, que es inmensa –todavía no ha sido publicada en su integridad– como por el eco fecundo y movilizador que su actitud filosófica ha tenido en otros pensadores. Entre ellos, los que para mí han sido más próximos: Ortega, Heidegger y Zubiri. Los tres parten de Husserl y de la fenomenología, y elaboran luego genialmente su propio pensamiento.

– Las preocupaciones estéticas nunca le han sido ajenas. ¿Qué quedará, en su opinión, de las vanguardias artísticas que convulsionaron este siglo?

– Me he interesado bastante por la pintura. Pienso que el hecho fundamental que distingue a la pintura del siglo XX consiste en que prescindió del tema, desde el comienzo, con dos orientaciones diferentes: una más colorista y la otra más intelectualista. Entonces se comienza a pintar sin referente objetivo, ni histórico, ni natural, y se lo sustituye por componen-

tes parciales de la misma pintura: la forma, el color. Por supuesto, siempre existió en los artistas la noción de estructura, pero con Kandinsky y Mondrian se llega a la elaboración de una pintura que es reducida a estructura básica, a experiencia visual. Pues eso se ha dado en nuestro siglo.

– *¿Quedará la abstracción, entonces?*

– Me parece que es un hallazgo muy importante pero parcial. Y aunque se ha desarrollado plenamente en esta centuria, tiene antecedentes teóricos remotos. En ese sentido, podemos considerar a Platón como el patriarca de la pintura abstracta. En uno de sus diálogos de la vejez, revisa el desprecio olímpico que había tenido por lo sensible, y por lo tanto por el cuerpo (la distinción entre placeres puros e impuros: los puros son los que le llegan al hombre través del alma, de la mente; los impuros los que le llegan a través del cuerpo), y admite que puede haber placeres puros que entren a través de los sentidos, del cuerpo, a condición de que el hombre, el artista, reduzca los datos sensoriales inmediatos a abstracciones intelectuales.

Por otra parte, está el descubrimiento del valor del color como color en sí, que está inscripto en la línea de la psicología del siglo XX, que ha investigado mucho sobre los colores y las emociones que producen, como tales, en los hombres. Estas dos novedades revolucionarias de la pintura del siglo que acaba, a las que habría que agregar otras actitudes estéticas, como el surrealismo, no pueden perderse. De alguna manera son aportes que perdurarán, pero creo que se tenderá, en el futuro, a visiones más integradoras de los hallazgos particulares.

– *La Guerra Civil española ha sido otro de los grandes acontecimientos del siglo. ¿Qué conclusión sacaría hoy de ella?*

– Varias. Por ejemplo, que debe obligarnos a una revisión a fondo del nacionalismo; España no lo ha hecho por sí sola, intenta hacerlo pero no lo ha hecho. También nos enseña a qué pueden conducir las ideologías cuando se encarnan: pueden conducir a creencias fanáticas, a una guerra civil con terribles actos de crueldad por ambas partes. Los frutos políticos de la Guerra Civil, si ha de tenerlos, deben moverse en dos líneas: la noción del Estado como Estado de las autonomías, y la admisión de la existencia y de la razón de ser del discrepante, la convivencia con él. Se ha avanzado mucho en estos dos temas gracias a la vía que abrió la transición, pero a mi juicio, no están todavía totalmente resueltos; basta con leer los periódicos de cada mañana para comprobarlo.

– En la segunda mitad de este siglo, sobre todo, España ha cambiado radicalmente su fisonomía. ¿Cómo evalúa este cambio, usted, que escribió un libro titulado España como problema*? ¿Seguiría planteando así la realidad de este país?*

– Sí, sí, sin duda España ha cambiado radicalmente, en términos que una persona de mi edad, incluso más joven, consideraría imposibles. Por ejemplo, que España tenga hoy una de las tasas de natalidad más bajas del mundo. Si hace 25 años nos hubiesen dicho que eso iba a suceder, no lo habríamos creído.

En cuanto a si es posible plantearse hoy España como problema, diría que para los que aspiramos a pensar más allá de la superficie de las cosas, sí. Yo he dicho y escrito que España ha tenido a lo largo del siglo XIX, cuando se constituyó según su realidad actual, tres problemas: uno ideológico, la convivencia entre quienes profesan creencias diferentes; otro socioeconómico, las grandes diferencias entre ricos y pobres; y el tercero, que enlaza con los otros, la diversidad interna, básicamente, las distintas nacionalidades.

Si analizamos ahora, al terminar el siglo XX, cuál es el estado de esos problemas, constataremos que los dos primeros no se han resuelto enteramente, pero se han dado pasos muy importantes hacia su superación. En la España de hoy nadie piensa en matarse por una idea religiosa o antirreligiosa; eso ya está sobrepasado. Las diferencias entre ricos y pobres subsisten, lógicamente, pero no tienen, de ningún modo, la magnitud abismal típica del pasado, y además se registran avances muy considerables en el campo económico-social, como que los sindicatos y el gobierno se sienten a la misma mesa para discutir la solución de un problema concreto. El problema de la diversidad interna la Constitución lo ha visto y le ha puesto nombre a su solución: Estado de las autonomías. España es una y diversa; que es diversa es una realidad que sería estúpido desconocer, pero en cuanto a que es una, aquí viene el problema: ¿En qué consiste esa unidad de España? Eso no está resuelto.

– Usted ha sido director de la Real Academia Española. ¿Cómo ve el desarrollo de la lengua castellana en este siglo?

– Encuentro aspectos muy positivos, muy favorables. Si uno piensa en la prosa de los autores de artículos publicados por la prensa diaria, comprueba que se ha producido un cierto progreso en el nivel medio del cultivo de la lengua por parte de esos profesionales. Pero la cosa cambia cuando se examina la lengua empleada por parte de todos, incluidos esos profesiona-

les, en la vida cotidiana: en este caso el descuido es alarmante. Existen estilistas en el sentido estricto de la palabra, como Cela o Umbral, pero ellos mismos, a veces, escriben en ciertos medios textos que para mí, por lo menos, no son de recibo. Creo que una de las razones del descuido tan grande que se observa en España radica en una cierta concepción de que preocuparse por el idioma que se emplea trasunta una falta de hombría, por así decirlo, y entonces hay que usar tacos y palabras malsonantes porque parece que así se es más «viril».

Tengo la sensación de que en algunos países americanos, como Colombia o Argentina, se tiene más conciencia lingüística y mayor preocupación por el idioma que se habla y escribe. No en vano cuentan con tan grandes escritores. Borges, por ejemplo, es un escritor inmenso. Pero no soy pesimista, en absoluto, acerca del futuro de nuestro idioma. En primer lugar, por el hecho histórico-social de la expansión del área de los hispanohablantes, y en segundo, porque tanto los escritores de América como los de España tienen conciencia de que hay buen y mal castellano, y procuran desechar, en la medida de sus posibilidades, este último.

– «Muerte de Dios» y «Fin de la Historia» son algunos de los lemas que pretenden definir esta época. ¿Qué piensa al respecto?

– Pienso que son dos enormes falsedades. Se habla de la muerte de Dios, pero Dios ahí está; creeremos o no en él, pero aun no creyendo contamos con su existencia. «Dios ha muerto» es la tesis de Nietzsche, pero me parece que el mundo no la confirma, y la prueba es que el propagandista de este supremo hallazgo es uno que va temeroso a las iglesias. Lo del Fin de la Historia es una necedad más o menos ingeniosa. El hombre nació histórico; el *homo habilis*, hace tres millones de años, era histórico, y desde entonces viene desarrollándose la especie hasta tal extremo que Ortega, Dilthey y otros dicen que el hombre no tiene naturaleza sino historia. Discrepo: el hombre tiene naturaleza, pero esta naturaleza es intrínsecamente histórica.

Volviendo al tema de la muerte de Dios, creo que lo que ha cambiado de manera extraordinaria es la vigencia social de la idea de Dios; la conciencia de la autonomía del hombre respecto de su propia vida y de las decisiones que toma ha crecido enormemente. Lo que hay a menudo no es muerte, sino ocultamiento de Dios.

– ¿Qué ha pasado con el cristianismo, o, más restringidamente, con el catolicismo en el siglo XX?

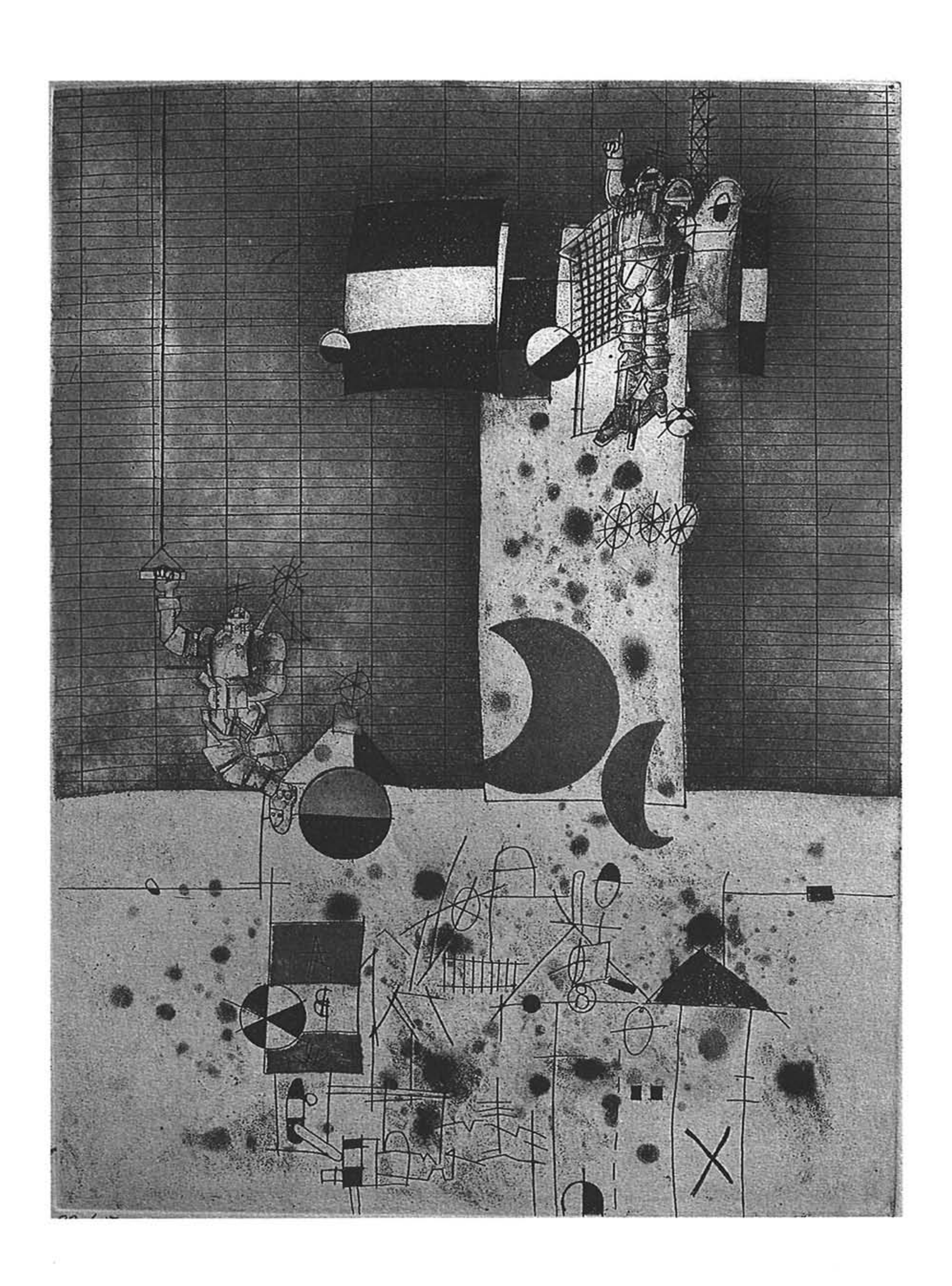
– Que no ha resuelto los problemas que el hombre, históricamente, ha vivido desde que el cristianismo surgió. No los ha resuelto de manera íntegra y satisfactoria. El cristianismo no tiene por qué adscribirse a ninguna doctrina particular de carácter filosófico o científico: lo que tiene que hacer es examinar de qué manera éstas son conciliables con lo que, como cristiano, creo, y eso no lo ha hecho. Inicialmente lo hizo, al incorporar la filosofía griega; también incorporó, y ahí está el Código Canónico como muestra, el derecho romano; pero la tercera gran novedad en la historia de Occidente ha sido la ciencia, el pensamiento racional y el atenimiento del hombre a las consecuencias de ese pensamiento, por lo tanto, el descubrimiento de la autonomía del ser humano como tal; eso el cristianismo no lo ha digerido. Algunos de los movimientos que se dan dentro de la propia Iglesia no se explicarían sin tener en cuenta la no digestión de este hecho. El cristianismo ha olvidado o ha querido desconocer que en el *Libro de Job* aparece la independencia del hombre respecto de todo lo que no sea las decisiones personales acerca de su propia vida. La diferencia radica en eso, en que un israelita como es Job le dice a Dios: «¿Por qué padezco esto?» Se trata de la inquietud por el problema del mal en la Historia, del dolor y de la muerte. Dentro del cristianismo hay hoy personas que se lo plantean: ahora bien, pienso que no es posible resolverlo racionalmente. La resolución es creída o no, es decir, nos metemos en el dominio de la creencia.

– *¿Cuál cree que ha sido el cambio más notable que aportó el siglo XX en el terreno de la vida cotidiana, en lo social, en las costumbres?*

– Uno de los rasgos básicos del cambio de la vida a lo largo de este siglo, no el único pero quizás el más esencial, es algo a lo que me referí antes y que se había iniciado con el mundo moderno: el crecimiento realmente fabuloso, en ocasiones incluso desmesurado, de la conciencia del derecho del hombre a decidir su propia vida en todos los aspectos.

– *¿Deja alguna enseñanza fundamental el siglo que ahora acaba, si es que deja alguna?*

– Creo que deja dos grandes satisfacciones con respecto a la condición humana: una, lo que consigue; la otra, lo que no consigue.



Los rostros del tiempo

Juan Malpartida

Es muy probable que los hombres futuros se forjen una idea muy distinta del siglo XX de la que nos hemos hecho nosotros. No me refiero tanto a la idea de uno o de otro sino a la producida por una colectividad intelectual: una imagen, como decimos del siglo XVIII que fue el siglo de las Luces y toda la conceptualización –sin duda contradictoria– que la acompaña. Todos miramos nuestro apenas visible siglo, pero el siglo ha cambiado de rostro en su transcurso y se nos escapa. ¿Podemos verlo ahora que ya ha acabado? (Hablo de acabamiento convencional, aunque aritméticamente el siglo acabe el 31 de diciembre del 2000). Pero nadie vive en el siglo sino en un ahora a la deriva que permanentemente es un ahora, un fragmento entero de la temporalidad siempre fluida. En cierto sentido el ahora es absoluto porque el tiempo siempre es ahora; se trataría de un fragmento contradictoriamente absoluto; un absoluto paradójicamente parcial. El tiempo, dijo Agustín de Hipona, ignoro lo que es si me preguntan por él, pero si no hay pregunta lo sé, idea que nos recuerda la definición que Lao Tse dio del Tao (el Tao que puede ser dicho no es el verdadero Tao, etc.). Yo añadiría que ese saber del tiempo del que habló San Agustín, es un sabor, porque el tiempo es una percepción que carece de objeto. El tiempo se siente, y es, sin contradicción, una idea. Norbert Elias, que dedicó algunas páginas lúcidas a este tema, señaló en *Sobre el tiempo* las limitaciones del lenguaje usual (a veces incluso el científico) para determinar qué es el tiempo: se tiende a usar sustantivos objetivantes (yo ya lo he hecho), tales como el tiempo fluye o el tiempo se detiene. Einstein mostró, en refutación de Newton, que las medidas del tiempo son unas formas de relación y no un dato objetivo de la naturaleza. Así pues, el tiempo no está fuera: vivimos en él, somos el tiempo, y ese serlo no es siempre lo mismo. El sabor que es un saber del tiempo no es uno sino múltiple, se trata de una idea, de una síntesis que, por analogía, despierta en nosotros sensaciones diversas: esperanza sobre fines políticos, desasosiego ante una cita, angustia ante la conciencia de nuestra edad y los años que, conjeturalmente, nos quedan, etc. Para hablar del tiempo nos vemos obligados a usar formas verbales que designan la duración; para razonar sobre el tiempo necesitamos tiempo.

Cuando hablamos del tiempo hablamos de lo que somos, porque si de manera muy sintética podemos decir cuál sea nuestra condición, quizás podríamos afirmar que es precisamente eso, tiempo que se sabe tiempo, medida: lo que tiene un comienzo y tiene un fin y de manera paradójica puede concebir la desmesura. Por lo tanto, la idea (o más exactamente, las ideas) del tiempo, que los hombres del siglo XX hemos tenido podría arrojarnos una visión nítida, aunque compleja, de lo que somos y tal vez de lo que queremos ser. Sin embargo, para acercarnos a esas ideas acerca de la temporalidad habría que acudir sin duda a la sociología, a la filosofía y a la ciencia pero también a las artes, a la pintura y, especialmente, a la literatura. Sin vislumbrar lo que los poetas han dicho sobre el tiempo no podemos comprender nuestro siglo, así pues es fundamental interrogar desde esta perspectiva a Pound y a Breton, a Eliot y Antonio Machado, a Saint-John Perse y a Octavio Paz.

Quizás el término que más se ha usado para definir nuestro siglo sea el de moderno (aunque también el XIX, sólo hay que recordar a Baudelaire y su célebre definición de la modernidad, y a Rimbaud: «Es necesario ser absolutamente moderno»). La modernidad es propia de nuestro siglo, es decir que nos hemos acostumbrado a hablar de nuestros logros y desaciertos con el término de modernidad, un término eminentemente temporal. Incluso, en los últimos años, se ha hablado hasta el ridículo de postmodernidad para referirnos a un supuesto período hipermoderno que quizás no sea otra cosa que el momento de su bizantinismo y decadencia. Un movimiento hispánico de finales del siglo XIX se denominó *modernismo* y la vanguardia sajona (en un sentido amplio) también ha sido conceptualizada de *modernismo*. Se ha hablado del mueble moderno, de la música moderna y de todas las formas de la modernidad, sin duda utilizando el término de manera acrítica para designar a cosas y procesos de características muy distintas. Pero ¿qué es ser moderno? No creo que lo sepamos muy a ciencia cierta, aunque hay mucha literatura al respecto y ha sido alimento de cursillos y congresos donde todos sabían más o menos lo que era. Mucha de esta literatura probablemente sea un producto de la modernidad si se aceptara que dicha modernidad es la característica central de nuestro siglo, aunque quizás el siglo XX, ese siglo que comenzó en 1914 y acabó en 1989, como han señalado algunos notorios historiadores y ensayistas, entre ellos François Furet, escape a toda conceptualización monolítica, central, y sea plural, barroco, escurridizo. La modernidad sería entonces uno de los mitos del siglo, una de las imágenes posibles de este elefante inacabarcable del que nosotros, tan cercanos a él, sólo vemos fragmentos. Ortega y Gasset, en una de las conferencias que dio en Argentina (1939) afirmó que nuestro tiempo se caracteriza «por una extraña presunción de ser más que

todo otro tiempo pasado; más aún, por desentenderse en absoluto de todo tiempo pretérito, no reconocer épocas clásicas ni normativas, sino verse a sí mismo como una vida nueva, superior a las antiguas e irreductible a todas ellas». Cuando Ortega escribe esto está muy cerca aún de la eclosión de las vanguardias y sus proclamas de tierra quemada respecto al pasado (aunque ya sabemos que no era así y un movimiento como el surrealismo reivindicaba obras del pasado como antecesores, es decir, como tradición); hoy día estas afirmaciones orteguianas necesitarían comprensiblemente más de un matiz. Sin ir más lejos: el auge actual de la biografía y de la novela histórica quizás pueda leerse como un síntoma de inseguridad en las capacidades del siglo para reconocerse en sí mismo y por lo tanto como búsqueda, en los personajes y las épocas del pasado, si no de un ideal, sí al menos de una otredad más amplia y digna de establecer un diálogo, un ejemplo, un espejo donde reconocer aquello que apenas cambia con los cambios; al fin y al cabo seguimos leyendo a Shakespeare como si nos hablara a nosotros mismos, cosa que no logramos sentir fácilmente cuando la mayor parte de nuestros contemporáneos nos hablan intencionalmente de los asuntos que deberían inquietarnos.

Creo que este escepticismo en la posible objetividad de nuestros intelectuales para saber qué ha sido esta centuria está justificado si se piensa que el siglo de la ciencia y de la técnica, de los logros políticos del ciudadano (en gran parte de Occidente, sobre todo), de la antropología (una disciplina resultante del pensamiento occidental que supone de manera radical la conciencia de la diferencia) ha sido también el gran siglo de la guerra, de los totalitarismos (el comunista, el fascista, el nazi). Una cultura que ha logrado crear instituciones en las que se defienden derechos del hombre con carácter universal así como criterios universales de racionalidad, es también la cultura que defiende con más ahínco la relatividad cultural y política, es decir, una ética relativista. El siglo, tal como lo hemos definido numéricamente, comienza con la primera guerra mundial e, inmediatamente, estalla la revolución rusa, que prometía la abolición de las clases y la justicia bajo el común denominador de la igualdad social; pero casi todos sabemos ya que el comunismo fue el creador de una clase burocrática y de una maquinaria infernal en cuyo nombre se ha cometido el mayor número de crímenes de este siglo. Así pues, una ideología política basada en una concepción economicista de la historia (y por lo tanto científica) se transformó o encarnó la mayor tiranía del siglo, extendida a varios países occidentales y otros tantos orientales. Por otro lado, el nazismo, movimiento político y bélico de carácter extremadamente racista y ajeno a la tradición dieciochesca que habían informado a las revoluciones modernas, surgió en

el país de la razón y de la música. Fue el proyecto de un hombre articulado en un partido y llevado a cabo por gran parte de una nación. Nietzsche afirmaba en uno de sus aforismos que los pueblos malvados no tienen música y se preguntaba cómo entonces los alemanes la tenían. Alemania encarnó, en ese período, el mal, que Hannah Arendt conceptualizó ambiguamente de banal, ese mal del cual el resto de los hombres no podemos reivindicarnos como ajenos si queremos conseguir que ese tipo de atrocidades perfectamente articuladas y socializadas no vuelvan a repetirse. Además, el siglo de la planificación y de la prevención es también el siglo que inicia los grandes problemas ecológicos en su dimensión planetaria, el siglo de los ríos y los mares contaminados, de las ciudades contaminadas, de los alimentos contaminados. El siglo, pues, del progreso (¿es necesario recordar que venimos de la entronización de la razón que desemboca en el positivismo del siglo XIX tanto como de la reacción, compleja, del romanticismo?) La otra idea dieciochesca tan unida en cierto sentido a la de la modernidad, está llena de retrocesos, de descensos a lo irracional, al mundo de las creencias capaces de vivirnos oscuramente mientras nos movemos bajo la apariencia ultrarracional de la tecnología. El siglo en el cual la idea de la posible destrucción planetaria es no sólo un terror, como el de los antiguos, de tipo escatológico y religioso sino una idea posible.

El siglo de la ciencia y de la técnica es también el siglo de la mentira, como en buena medida mostró Jean François Revel en *El conocimiento inútil* (1988) pensando en la relación de los intelectuales y la política; y quizás el siglo más rico en jergas, desde las de las ciencias sociales a las filosóficas, sin olvidar las producidas por la crítica literaria, nuevo traje del Emperador de débiles lectores. Quizás por eso en los últimos años de la centuria se da una reivindicación, a veces un poco supersticiosa, de la claridad y del pie a tierra. Tras décadas de mundos subatómicos, estructuras en las cuales somos meros instrumentos, inconsciente y utopías sin cuento, el ciudadano parece querer bajarse de dicha noria y comprar sencillamente el periódico. Pero ¿es posible esto? El anatematizado Raymond Aron –para la izquierda ortodoxa que vio en él a un enemigo lúcido– comienza a ser leído con buenos ojos; Isaiah Berlin, un historiador de las ideas acentuadamente empirista es tomado como referente, aunque no sea un pensador central (de hecho ya no hay pensadores centrales...). Sartre se ha convertido en una antigualla; Heidegger, el gran filósofo, padre de tantas cosas profundas unas, pedantes y reaccionarias las más, es leído por pocos y con cuidado de no enredarse en sus marañas. Y si bien el gran filósofo, creador de un sistema total o con respuestas para todo ha desaparecido por ahora, han surgido mil pensadores con breviarios sobre el buen comer, dormir, vivir y

morir, algunos enlazando con lo mejor del espíritu de Michel de Montaigne, otros con la sección femenina adaptada a los intereses más amplios de nuestra sociedad abierta. Es lo que se llama una filosofía sin metafísica y sin muchas pretensiones, porque de alguna manera se percibe que en pretensiones hemos ido demasiado lejos. Aunque los filósofos no parecen querer alejarse demasiado de casa, los científicos no se han detenido, ni siquiera en su reivindicación de la metafísica, de las preguntas primeras y últimas y de otros asuntos que ocuparon a los pensadores desde los presocráticos y que el filósofo moderno parece haber desechado. Octavio Paz, en *La llama doble* (1925) señaló críticamente tal ausencia en el pensamiento «filosófico» actual. Quizás, afirmó el poeta y pensador mexicano, los verdaderos filósofos actuales estén entre la clase científica.

Hace ya un par de décadas que asistimos a la caída de las máscaras, aunque ese desvelamiento no signifique el encuentro directo con la supuesta realidad. El ser revela su otro ser; la mentira, el rostro vergonzante alimentado a la sombra de las buenas conciencias que supusieron el bien y volvieron el rostro a la realidad. Ser lo que no es: quizás esta ecuación pueda ser una imagen aceptable –otra más– para acercarnos a estos años: tiempo en el que las realidades ocultas o reprimidas se vengan o surgen de nuevo bajo el rostro de la melancolía. Muchos de nuestros grandes proyectos, especialmente los político-filosóficos, se han revelado como mentira y en su lugar se ha extendido algo muy distinto de los absolutos que han arrasado el siglo y ante cuya herencia nos sentimos tímidos y pragmáticos, desconfiados y escépticos. Me refiero a la democracia, una forma estatal que no da respuestas a la vida, que no busca nada y que sólo permite las búsquedas, incluida la de su perfección. Para el occidental que yo soy, nacido en la segunda mitad de este siglo que las fechas con cierta ingenuidad pero razonable entendimiento cierran, esa y otras posibilidades de la democracia son de una importancia radical, pero comprendo bien que algo tan de andar por casa provoque depresiones y la melancolía propia del objeto perdido, un objeto, en este caso, ideal, que nunca vimos ni tocamos pero que hemos vivido en el orden de las ideas y de la geometría como una realidad tangible y por la cual hemos abrazado el terror en aras de su cumplimiento. Este siglo prometió –en su vertiente más filantrópica– el fin de la alienación, de las contradicciones sociales, aunque la práctica de las sociedades donde se han llevado a cabo esas revoluciones ha sido, desde el principio, contraria a esos anhelos. Los campos de concentración son el símbolo del comunismo y del nazismo. Sin embargo, marxistas y comunistas quisieron el bien universal (no los nazis que lo quisieron para ellos), y quizás en la esquizofrenia entre deseo y realidad radique uno de los enigmas más des-

concertantes de nuestro tiempo, y cuando digo nuestro tiempo entiendo que las fechas no son tan estrictas como la convención, incluso la aquí señalada, pretende.

Freud, cuya *Interpretación de los sueños* inauguró el siglo que ya acaba, quizás sea en este sentido la figura más paradójicamente emblemática y la que en cierto modo nos puede ayudar no sólo a comprender lo que hemos sido (sentido histórico) sino lo que somos y podemos ser. A diferencia de otros pensadores y poetas no proclamó el cambio de la naturaleza humana sino que buscó algo más modesto, la terapia, aún sabiendo que la «curación» no podía serlo del todo si la llamada neurosis es la respuesta que el hombre da a su desviación de la naturaleza. Probablemente ni Nietzsche ni Freud tenían razón en esto: el hombre no es una enfermedad. ¿Cuál sería la curación y qué sería ese hombre ya sano de sí mismo? ¿Cuál sería el origen cuya identidad proclamaría nuestra salud? El hombre, volvemos a Ortega, no es una identidad mostrenca, una esencia que el pasado, la nación o los dioses otorgan sino la búsqueda de sí mismo, un querer ser. Si algo ha sido nuestro siglo –y soy consciente de que es una frase algo retórica porque cada vez que se plantea no cesan de surgir aspectos distintos de *lo que el hombre ha sido en el siglo*– es búsqueda, exaltación de la utopía, destripamiento del ahora, vértigo hacia el futuro. Quizás el tiempo que se inicia (si de verdad se inicia un tiempo, cosa nada probable a pesar del paso cansino del calendario) sea el de otro tipo de utopía: la conciencia de que lo que somos está siempre a un paso de nosotros y por lo tanto en un no lugar, en un lugar dibujado y reinventado cada día por la palabra deseo. Ese no-ser proyecta, sin embargo, nuestro rostro, no una identidad fija y estatutaria sino la del deseo buscando su propia otredad entre los otros y lo otro. El balanceo entre el ahora, único lugar desde el que podemos desear, y lo que deseamos (ser, sea lo que fuere el objeto o el sujeto de nuestro deseo), inminencia de tiempo, quizás pueda constituir un saber de la temporalidad capaz de suscitarnos la sonrisa de la reconciliación. Entre lo que somos y lo que seremos se desliza algo que sólo la acción nos permite vislumbrar, la libertad, gracias a la cual podemos lograr aquel viejo ideal de Montaigne, pertenecernos.

De tropiezos y retornos

Blas Matamoro

El tiempo, porque se lo supone eterno, prescinde de divisiones y clases. Los seres humanos, porque somos efímeros, pasamos por él, nos preocupamos por pasar el tiempo, por acotarlo, encuadrarlo, fijarle relevos y metas, comienzos y finales. Al tiempo nada le importa que un siglo y un milenio terminen y otros empiecen. A nosotros sí, porque damos por terminado un capítulo indeseable de nuestra memoria y podemos creer que otro mejor comienza. Para muchos de los actuales habitantes de este planeta, el siglo XX será, inevitablemente, *nuestro* siglo. El adjetivo es impropio, pues nuestro también será el siguiente. Pero así como se dice, con absurda y entusiasta decisión, «en mis tiempos» o «Dios mío», se enuncia aquella exagerada definición de propiedad.

¿Nuestro porque nos hemos apropiado de él o al revés, porque somos su patrimonio ineluctable? ¿Nuestro porque nos identificamos con su legado de sucesos o porque ya son pasado, ya no nos inquietan con las incertidumbres que proponían cuando eran presente? ¿Nuestro porque no tendremos otro, porque el siguiente será el siglo de los otros? Tal vez sean estas oscilaciones de la perplejidad las que definan la historia del siglo XX, o una de las tantas historias que autorizan a contar sus eventos, sus días, sus noches, sus horas, ya para siempre enumeradas por el archivo del tiempo histórico.

Quizá, por su premura y abigarramiento, ningún siglo propuso tantas alternativas aparentes y desmentidas por su propio desarrollo. Yendo a lo más dramático y desazonante, porque ha sido el siglo que registró las mayores catástrofes debidas a la conducta de los hombres. Las mayores matanzas, las mayores destrucciones de objetos, ciudades, países, conjuntos de sociedades, imperios. A la vez, apuntó los más altos índices de desarrollo y la más profunda transformación de la sociedad humana, la que se puede encerrar entre dos fechas: de 1945 a 1975.

El siglo de Verdún, Hiroshima y Nagasaki, Auschwitz y Vietnam es, al mismo tiempo, el de mayor arraigo de la vida humana en la tierra. La población del mundo es tres veces mayor que la de 1914, cuando empezó la primera guerra mundial. En términos promedio, somos más altos, más

gruesos y más longevos que nuestros abuelos, los que hicieron aquella guerra. Por primera vez en la historia, la mayoría de la humanidad es alfabeta. Sin embargo, seguimos sumando tortura, genocidio, asesinatos masivos. Los condenamos y nos condenamos con ellos, pero continuamos cumpliéndolos. Nos ocultamos para cometerlos, evitamos documentarlos, elaboramos declaraciones puntuales de los derechos humanos. Muy raramente se asiste a un suplicio público, como los que se presenciaban todavía a principios de siglo. ¿Somos moralmente mejores porque hemos ensanchado nuestra mala consciencia, o moralmente peores, porque nos escondemos para alimentarla con nuestros actos? O simple y trágicamente: ¿volvemos a constatar que el mal es irreductible, que su proporción dentro de la vida histórica no varía con los siglos? Más modestamente, diría que el hombre, en el siglo XX, aparte de todo lo que ha incorporado al saber objetivo de la humanidad, si ha aprendido algo es a desconfiar de sus propias virtudes.

Desde, al menos, la paz de Westfalia (1648) consideramos que la guerra es una anomalía y la paz, un espejo de normalidad. Montañas de tratados diplomáticos y sabios volúmenes de derecho internacional público, no obstante, han acompañado una sangrienta constancia de guerras. Para rematar la serie, hemos librado en el siglo que acaba, las mayores de la historia. De hecho, el mundo entero estuvo en guerra desde 1914 hasta 1945, armisticios mediantes y endebles. En Verdún y en 1916, dos millones de soldados pelearon para dejar un millón de cadáveres. Una generación de europeos quedó diezmada y mutilada por el conflicto, de un lado y del otro. Los franceses, en el bando vencedor, registraron que cada tres de sus soldados, dos murieron o quedaron inválidos. Pareciera que una civilización se hubiese dedicado, con sus mejores instrumentos técnicos, durante cuatro años, a destruir a sus propias juventudes.

Pero hubo algo más, decididamente alocado, en esa guerra que empezó siendo europea, pasó a grande y acabó en mundial: sus objetivos, al revés que en las guerras de toda la vida (y toda la muerte) fueron ilimitados, de modo que se armó una guerra de extenuación, una apuesta para ver quién perece primero.

Y, por si fuera poco, la segunda guerra mundial mejoró las atrocidades de la precedente. No se sabe a ciencia cierta cuántas vidas costó, pero, al menos tres veces más que la primera. Ciertos países, como la Unión Soviética, Polonia y Yugoslavia, llegaron a perder un quinto de sus poblaciones. Toda una sociedad participó en la guerra, no tan sólo los ejércitos. Por eso fueron guerras mundiales, guerras de todo el mundo humano en guerra.

De los hechos, de los ciegos eventos sin meta ni final, se pasó a la guerra como categoría del cambio histórico. Guerras de liberación, guerras de

redención, guerras de purificación, guerras revolucionarias plantearon al tiempo un hito de renovación a partir de la pureza que rodea a todas las fundaciones. El Che Guevara intentó vanamente convencer a los responsables de la política exterior soviética y china para que formaran un gigantesco Armagedón revolucionario y acabar así con el capitalismo. Mao Zedong confió a Palmiro Togliatti que veía con esperanza una guerra nuclear, que seguramente borraría del mapa a la mayoría de la especie, italianos incluidos, porque liquidaría al sistema capitalista y, finalmente, con uno buenos trescientos millones de chinos bastaba para asegurar la vida de la humanidad.

En ambas guerras fue decisiva la intervención americana. No sólo inclinaron los Estados Unidos la balanza bélica, sino que acaudillaron a los vencedores sin daño ninguno en su propio territorio y, mientras la economía europea era destruida, la guerra se convertía en un excelente negocio para el *Big Brother*, erigido en primer acreedor mundial.

El ombligo del mundo, situado durante siglos en esta ilustre península del Asia Occidental llamada Europa, había cambiado de lugar. Europa o, por mejor decir, el europeísmo, estaba destronado. Poderes políticos, militares, diplomáticos, económicos, técnicos y espirituales pasaban bruscamente de mano. El ocaso del poderoso continente pareció tener hasta una formulación demográfica. En efecto, si en 1750 los europeos sumaban un quinto de la población mundial, en 1900 ya eran un tercio pero en 1990, apenas un 15%, mientras uno de cada cinco seres humanos es chino. Hoy, prácticamente, han desaparecido las colonias, aunque al acabar la primera guerra mundial, un tercio de la humanidad estaba aún colonizada por países de Europa.

Pero ¿fue real el eurocentrismo o resulta una ilusión de la perspectiva histórica? Evidentemente, si Europa es una red de museos y bibliotecas, archivos y vitrinas con medallas, yacimientos arqueológicos y catedrales, sistemas de ideas, derecho romano y urbanismo clásico, nadie dudará de su existencia unitaria. Pero, sin embargo, el núcleo de los conflictos más destructivos de la historia fue, precisamente, lo incompatible de las grandes potencias europeas, la ausencia efectiva de una Europa armonizada y unida. Por paradoja, fue la derrota fáctica de los países europeos, fueran vencedores o vencidos, la que echó las bases para el actual proceso de integración continental. Cuando Europa perdió sus colonias y debió reconstruirse gracias a las ayudas Marshall, cuando estuvo policialmente controlada por la OTAN y el Pacto de Varsovia, pudo imaginar sus mecanismos de unificación, no a partir de ambiciosos planes épicos de señorío ni ideas con respuestas a todos los interrogantes humanos, sino con cálculos indus-

triales y mercantiles, quizá poco lucidos en lo intelectual, pero pacíficos, laboriosos y, finalmente, convivenciales.

Este siglo quizá nuestro es, desde luego, el siglo de las grandes integraciones regionales y una abstracta y deseable, aunque todavía inoperante, comunidad internacional planetaria. Después del armisticio que no paz, de Versalles, se fundó la Sociedad o Liga de las Naciones y se firmó la Convención de Ginebra (1925) sobre derecho de guerra. Pero los Estados Unidos no estaban en aquella Sociedad, que poco y nada pudo hacer ante los atropellos de Manchuria, Etiopía y España, antes de la nueva catástrofe. Las Naciones Unidas, se supone, son hoy gendarmes de la legalidad internacional, pero carecen de tropas que la impongan. El derecho que rige la vida de los Estados sigue siendo primitivo y bárbaro, como quieren Kelsen y Verdross. Hubo una policía mundial durante la guerra fría, la paz atómica, el terror nuclear y la entente EEUU-URSS. Ahora contamos con un solo destacamento policial internacional, que funciona según los intereses de la potencia habilitada. Sólo si existen alianzas regionales como la OTAN, se puede arbitrar alguna intervención más o menos niveladora. Pero somos animales de lenguaje, animales locuaces y elocuentes. Debemos repetirnos hasta la saciedad que la comunidad internacional existe y que acabará de construirse para sofocar las obstinadas brasas que dan lugar a los grandes incendios.

Lo anterior no se basa solamente en un llamado *futurable* y en una generosa concepción del derecho, sino en la internacionalización efectiva de la vida actual. Empresas transnacionales, comunicaciones planetarias al minuto, armas de alcance mundial, migraciones y turismo en proporciones antes desconocidas, marcan algunas de las modificaciones radicales que el siglo XX ha traído e impuesto a la humanidad. La más decisiva es la urbanización del planeta. Por primera vez en la historia, la mitad de los seres humanos vivimos en ciudades, es decir que según Fernand Braudel, existimos en la historia, porque la historia es exclusivamente urbana. Megápolis como México, Nueva York o Tokio tienen el tamaño de un país bien poblado de principios de siglo. En ciertas regiones del mundo el campesinado ha desaparecido en la práctica, porque quieres se dedican a tareas agrícolas viven en núcleos urbanos, con lo que ello significa en cuanto a información (mejor o peor procesada) sobre la vida del resto del mundo, participación (mejor o peor resuelta) en la existencia de grandes contingentes humanos, vida secularizada y tecnificada.

Si se mira en otra perspectiva, en cuanto a la estructura de la sociedad, los dos fines de siglo exhiben enfáticas diversidades. La clase obrera industrial ha disminuido su presencia proporcional a favor del sector servicios

con una situación de clase de difícil definición. Las mujeres, ausentes de la vida productiva, científica y política, hoy integran todos los cuadros de la gestión social. La definición misma de sociedad ha mutado. Cuando el siglo era joven contábamos con sociedades de clases, no sólo porque se sabía a qué tramo de la producción pertenecía cada sujeto, sino porque la división por clases afectaba a los lugares de residencia, las costumbres, los valores, las diversiones y hasta la vestimenta de los individuos. La pertenencia a una clase se heredaba y era un rasgo de identidad de especial fortaleza. Hoy, en cambio, nuestras sociedades tienden a la masificación, los puestos de trabajo son inestables, hay mayor movilidad vertical y se comparte una difusa cultura a cargo de los medios masivos de comunicación. Desde luego, sigue habiendo clases altas y bajas en cuanto a niveles de ingresos y de consumos, pero con una repercusión mucho más débil en el imaginario de los sujetos. Los movimientos sociales y los partidos políticos guardan una lábil identificación con las clásicas divisiones sociales y propenden a ser interclasistas o difuminarse en una suerte de vasta e inaferrable clase media en la que nadie quiere quedarse arrinconado en ningún extremo.

Tampoco hay minorías raciales o sexuales que deban exaltar u ocultar sus diferencias, para defenderse de la exclusión o disimular un rasgo de minusvalía social. Si se dan, como vemos a diario, persecuciones étnicas o grupales de distinta especie, provocan el escándalo, al menos verbal, desde una perspectiva humanista e igualitaria.

Lo que de nuevo trae a nuestras sociedades el siglo que acaba es lo que los sociólogos han dado en llamar *subclase*, constituida por una fluctuante cantidad de sujetos, a veces hasta un tercio de la población, que no encuentran en qué trabajar y quedan fuera de las redes de protección social. No son el clásico *lumpen*, que espera a las puertas de las fábricas ser tomado como obrero y pasar a la clase proletaria, sino aquellos que no intentan formar parte de ninguna clase y, en consecuencia, guardan respecto de la sociedad una distancia infranqueable. La sociedad, por su parte, apenas les señala los barrios marginales o los destina a la cárcel. Y así se ha institucionalizado una marginalidad absoluta, una parte del conjunto humano que, aunque parezca paradójico, no forma parte de la sociedad. Una suerte de humanidad asocial, si se prefiere. En la ciudad pero fuera de la historia, o con una historia paralela y desconectada de la historia general, en contra de la tendencia a la integración que parece triunfar en nuestros días.

Estos contactos entre unos extremos incompatibles podrían ser también signos típicos del siglo en examen. Un proceso vertiginoso de integración ha puesto en contacto a civilizaciones muy dispares y las ha obligado a

compartir un tiempo histórico que en realidad no es común a ellas. Se han producido así clamorosos anacronismos. La primera guerra mundial fue librada entre unas aristocracias militares que respondían a normas estamentales propias de la Edad Media y manejaban ingenios bélicos actuales. Hitler intentó reconstruir una ancestral tribu germánica a la vez que mandaba investigar el agua pesada para elaborar una bomba atómica. En 1949 obtuvo su independencia nacional la India, lugar de antiquísima civilización, espacio compartido por tres religiones incompatibles (hinduismo, islam y budismo), sin apenas noción de Estado nacional, gobernada por una minoría de cultura anglosajona que intentaba dirigir a cientos de millones de supuestos ciudadanos, nueve de cada diez de ellos, analfabetos.

Siglo de guerras gigantescas, triunfo del Tánatos, pero también siglo de expansión económica inusitada y arraigo de la vida en el planeta, triunfo del Eros. Nunca la economía del mundo mostró semejante capacidad para rehacerse tras experiencias traumáticas como la Gran Depresión de 1929 y las destrucciones emergentes de las dos guerras mundiales, sin contar ondas económicas de expansión y contracción recurrentes y el impacto de los precios del petróleo en 1969 y 1973. De igual forma, gracias a los avances de la ingeniería genética, se han deshecho las previsiones de Malthus y la producción de alimentos ha crecido más velozmente que la población.

El siglo pareció, al menos en dos momentos cruciales, convertirse en el escenario del gran experimento de cambio histórico acuñado en el siglo XVIII y sostenido en el XIX: la revolución. Uso la palabra en sentido amplio, incluyendo tanto la noción libertaria (el corte tajante del tiempo histórico y el recomienzo desde el grado cero de la historia) o marxista (la maduración del tiempo histórico que vuelve incompatible el modo de producción con las relaciones de producción y exige cambiar de clase dirigente).

El mayor estímulo para la revolución fue la certeza, luego invalidada por los hechos, de que el sistema económico capitalista agonizaba en corto plazo y debía ser sustituido por un sistema socialista, basado en una ideología internacionalista (comunismo) o nacionalista (fascismo). El capitalismo, si se entiende por tal la economía basada en la extracción de plusvalía y la formación de capitales (medios de producción) que se acumulan y se reproducen por el principio de ganancia óptima, no parece agonizar, aunque su capacidad de transformación hace que *capitalismo* se haya vuelto un término de tal amplitud que raya en la abstracción.

Durante un tiempo, fascismo y comunismo se plantearon como alternativas a ese anchísimo sistema llamado capitalista. La experiencia de ambas propuestas mostró que dicha alternancia era aparente. Aunque desprovisto de un mercado competitivo y de propiedad privada individual, el comunis-

mo funcionó como un mecanismo capitalista de acumulación originaria de capital en un país atrasado como Rusia, extrayendo plusvalía del trabajo asalariado y reservando la propiedad privada de los medios de producción a una burocracia estatal colectivista.

Por debajo de estas conmociones que acabaron con la integración de los países comunistas en la economía del mercado mundial, lo que se fue dando fue un proceso social de recambio en la dirigencia. Las antiguas clases dirigentes –burguesía y funcionariado– fueron sustituidas en la efectiva gestión de las empresas por una clase de técnicos y gestores que provocaron esa «revolución sorda» más o menos descrita por Burnham, Rizzi, Toffler y otros autores, en las huellas de Max Weber, quien observó la creciente racionalización de la vida económica bajo el moderno capitalismo industrial como un aumento de la gestión burocrática de la vida.

El auge de los fascismos en los años veinte y treinta anuncia el rumbo de este proceso. En efecto, el fascismo, que proclama una revolución basada en el paradójico principio restaurador de la jerarquía, propone la disociación entre clase social y política. No sólo porque niega la lucha de clases sino porque su base de apoyo es una masa indiferenciada, a partir de los desclasados y desocupados, el proletariado más pobre y las clases medias atemorizadas tanto por el poder de los monopolios como por la amenaza del bolchevismo. Exteriormente, el fascismo estetiza la política, en tanto en lo interno organiza una nueva burocracia que se produce con un discurso místico referido a la nación elegida por la historia, cuyo destino es la dominación imperial de los pueblos inferiores. La expansión de los fascismos y su crisis en la segunda guerra mundial pueden ser leídas como otro episodio del anacronismo en nuestro siglo.

El final de la centuria apunta a una difusión incontestada de la democracia liberal y parlamentaria, pero no es una finalidad supuesta de los tiempos. La democracia me resulta deseable, pero no pierdo de vista su azaroso rumbo en la centuria. Entre 1917 y 1945, por ejemplo, tendió a desaparecer del mapa como una antigualla decimonónica, sustituida por las ideas de dictadura, corporativismo y comunismo, según los casos. En 1918 la mayor parte de Europa y la totalidad de China estaban dominadas por procesos revolucionarios de diverso signo. Todos atacaban a la democracia por su inoperancia y su falta de reflejos ante el fenómeno de la guerra. La experiencia posterior demostraría lo contrario: un Estado democrático está mejor organizado para movilizarse en caso de guerra, según razonaría alguien tan poco democrático como Ernst Jünger.

Los naipes de las ideologías fueron duramente mezclados y confundidos por la historia. Nazis y comunistas se aliaron en 1940 antes de enfrentarse

en la segunda guerra mundial. El comunismo, en contra de la previsión de Marx, se impuso allí donde el capitalismo era más débil y no donde estaba más desarrollado. Ese comunismo, que heredaba las tradiciones de la Ilustración, se convirtió en una Iglesia universal, portadora de la Buena Nueva de la historia: el destino quería que el mundo se comunizara. Su internacionalismo cayó de bruces ante la convicción de que el socialismo tenía una patria, la antigua Rusia, la tercera Roma.

Un proceso de industrialización forzada y vertiginosa, hizo del imperio ruso, la Unión Soviética. Pero, salvo la armamentística, quedó destruida en 1945 y se derrumbó al ingresar la URSS en el mercado mundial, en los años ochenta. Ciertamente, los soviéticos habían evitado la depresión y el paro, mas no pudieron competir con la economía desarrollada de Occidente.

La idea de revolución tuvo sus retornos, con el auge de las guerrillas tercermundistas y la revolución estudiantil de 1968. Hoy apenas queda algún gobierno formado a partir de un ejército guerrillero y, en cuanto al llamado Poder Joven, se vio que no representaba a ningún sector de la sociedad, carecía de continuidad política y no podía, en consecuencia, protagonizar ninguna revolución a pesar de sus consignas libertarias y sus gestos evocadores (manifestaciones, mítines, barricadas). De las revoluciones subsiste su versión institucional: el arte de las vanguardias, asumido por la industria cultural, que ha transformado el asombro en moda.

Un par de escenas con un protagonista común tal vez ilustre mejor que ningún razonamiento el destino de las revoluciones clásicas en el siglo XX. En la primavera de 1925, Antonio Gramsci mantiene su primer debate parlamentario. Será el único. Su contendiente también lo es: Benito Mussolini. Ambos admiran a Lenin y a Sorel. Ambos han sido socialistas. Más aún: Gramsci ingresó en el PS a través de una organización llamada *Fascio*. Mussolini intenta persuadir a Gramsci de que los comunistas hacen en Rusia lo mismo que los fascistas en Italia: una revolución que permita acceder al gobierno a una nueva clase dirigente. Lo escucha con atención y, según la leyenda, lo va a felicitar al bar del Parlamento. No falta quien piense en una oferta: Gramsci, secretario de Estado en un gabinete fascista donde lucen otros intelectuales de fuste: Gentile, Rocco, Bottai.

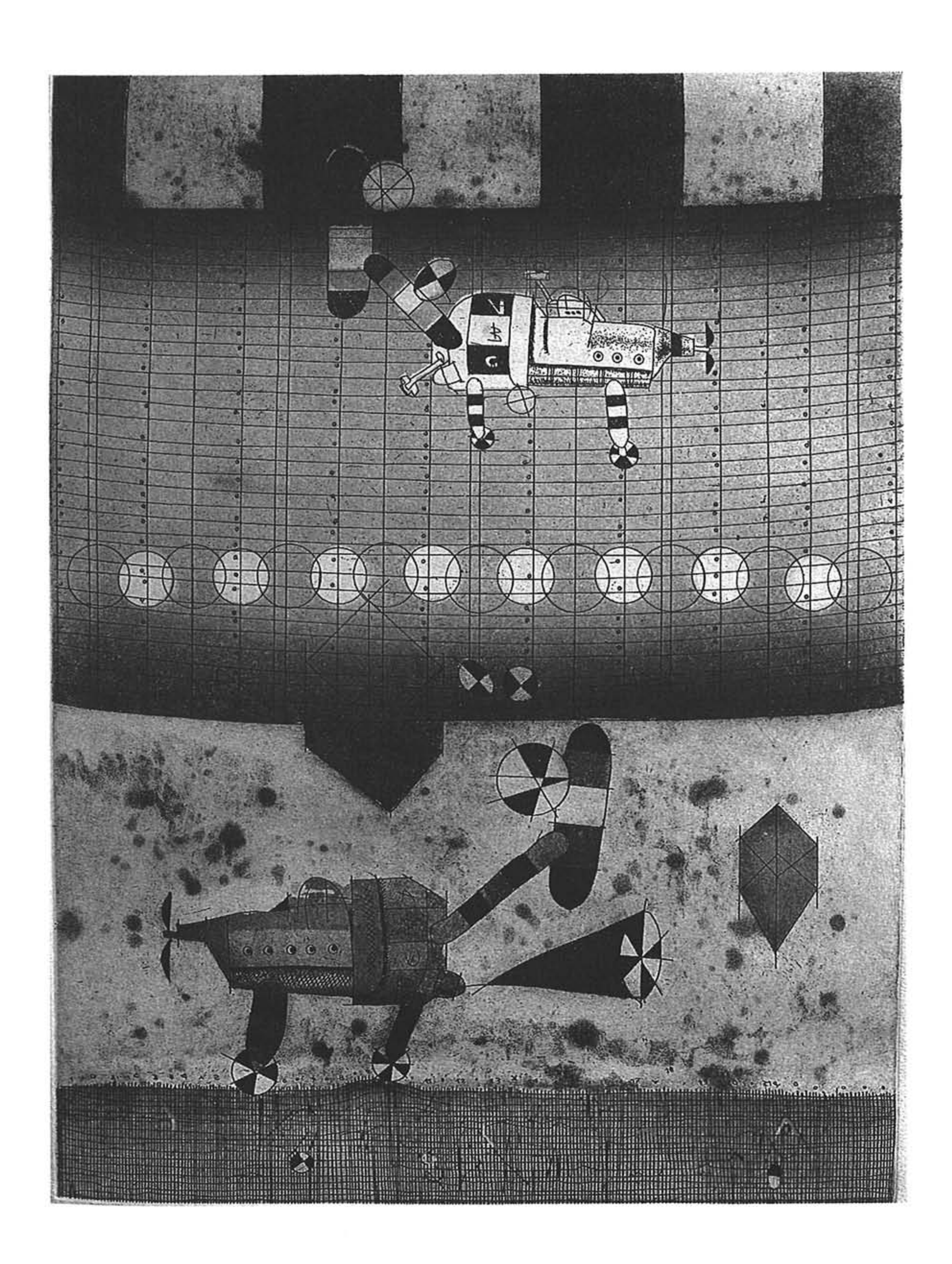
Desde luego, no fue así. Gramsci acabó preso, enfermo y largamente agonizante, escribiendo entre rejas sus mejores páginas. De aquel debate queda su vocabulario decimonónico: lucha de clases, vanguardia, minoría enérgica. Queda el choque de los dos socialismos revolucionarios del siglo XX.

En la primavera de 1945, un pelotón de partisanos está por fusilar a Mussolini. Uno de ellos lo interroga duramente: «¿Por qué traicionaste al socialismo?» El antiguo Duce contesta con la misma dureza: «Nunca lo traicio-

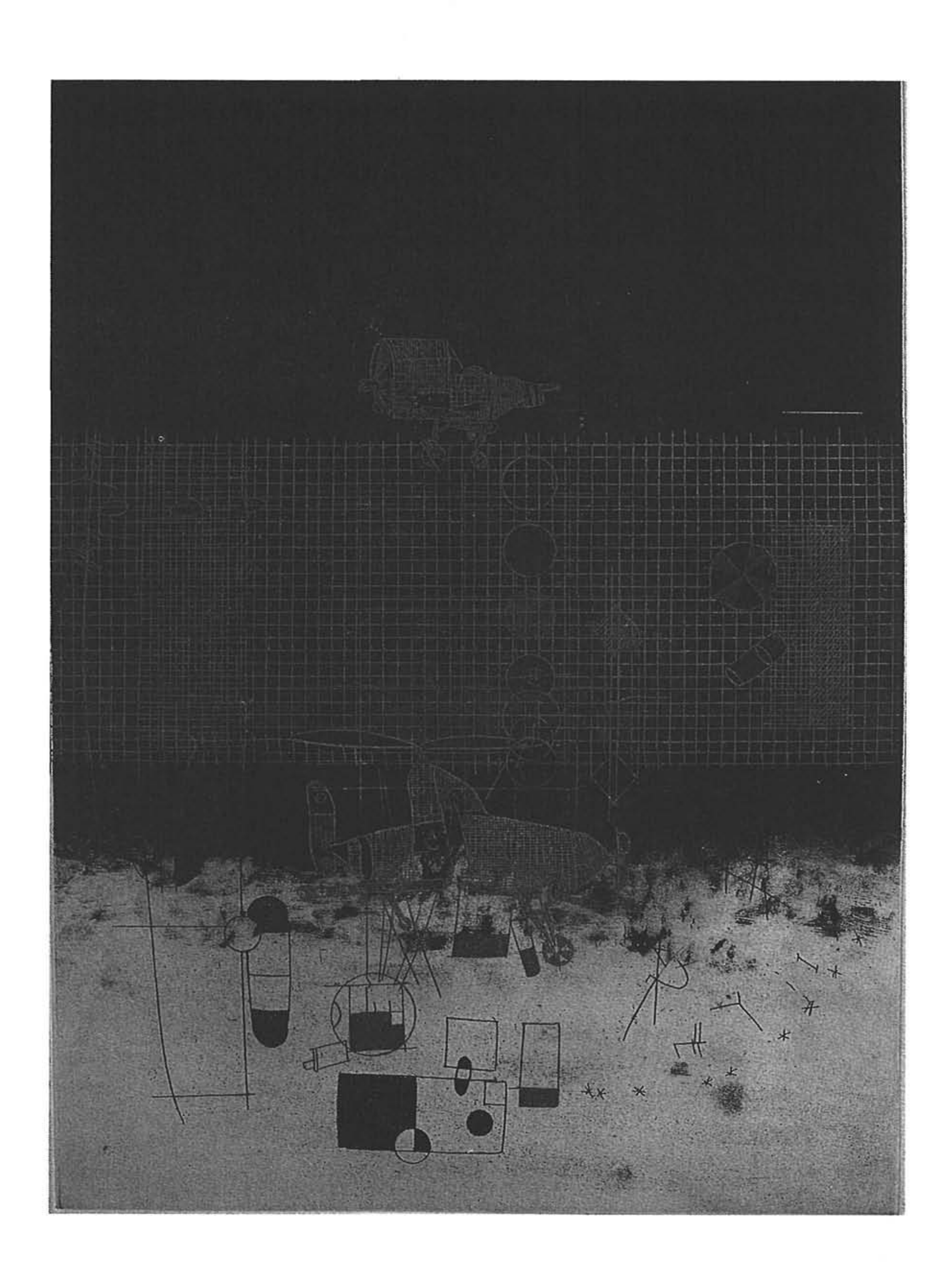
né. Hice la guerra junto a Hitler para derrotar a la plutocracia financiera y abolir el dinero».

Con un tesoro de hallazgos científicos y hecatombes bélicas, el siglo XX ofrece a uno de sus más altos pensadores, Walter Benjamin, una vasta ilustración de su definición del progreso: un avance hacia el futuro que deja un montón de ruinas. Habrá progreso mientras haya futuro y siempre que no confundamos, según ocurre a menudo en nuestros días, progreso y desarrollo. Ya en 1912, cuando el hundimiento del *Titanic*, Joseph Conrad, escritor y navegante, alertaba sobre tal peligro. En cierto punto de la deriva, hay que alterar el curso de la navegación para que el desarrollo sea progreso. Es cuando el crecimiento alcanza intimidad moral. Los muertos del *Titanic* carecían de botes salvavidas. La proeza técnica carecía de escrúpulos morales. Concluye Conrad, adelantándose a las averiguaciones actuales sobre aquel accidente, que no se puede construir un trasatlántico de cincuenta mil toneladas con el metal de una caja de galletas.

Somos capaces de llegar a Júpiter y planear una colonia humana en la Luna. En tanto, nuestra vieja Tierra se ha llenado de armas, espacios contaminados, ecosistemas en peligro. A la crueldad de la guerra cuerpo a cuerpo la hemos sustituido por otra crueldad, muy tecnificada, distanciada, impersonal, apenas sensible. Lo mismo nos está ocurriendo con la convivencia y el tiempo. En el extremo de la disgregación posmoderna, la baronesa Thatcher sostiene, olímpica, que no hay sociedad, que sólo hay individuos. Lo mismo nos puede suceder con el tiempo histórico. Cierto nihilismo a la moda nos propone prescindir del pasado y vivir en el éxtasis del presente, esa burbuja desmemoriada del tiempo que tampoco se preocupa por lo que vendrá. El futuro fue privilegiado por las revoluciones y las vanguardias. Sin ellas, pareciera que ha desaparecido. Sin pasado ni porvenir, tal vez hayamos llegado al fin de los tiempos, ese episodio final de la historia que inquietaba a Valéry y ahora revisa Starobinski. Desde luego, los eventos temporales subsisten. Seguimos naciendo, creciendo, envejeciendo y muriendo como siempre. Pero si esos eventos son eso, pura eventualidad, dejan de simbolizar y no constituyen una historia. Y esa ausencia de lo histórico es la que desmoraliza el desarrollo y lo convierte en una serie circular de cantidades abstractas. El conocimiento alcanzado no se transmuta en cultura y es como si fuera un tesoro de saberes sin dueño, saber de nadie. En la pródiga acumulación de cosas que hemos conseguido puede estar agazapada su paradójica aniquilación. Lo mejor que nos puede ofrecer el siglo que termina es su memoria, es decir la posibilidad de contarlo y recontarlo, de incorporarlo a nuestra historia. De otra forma, unos actores amnésicos representarán en un tinglado de farsa las antiguas y sangrientas tragedias.



PUNTOS DE VISTA



Benjamín Jarnés en *La Vanguardia* (1931-1936)

Adolfo Sotelo Vázquez

«Nerviosos los ojos de violeta y chispa,
los lentes recién inventados ante la viva fantasía».

Juan Ramón Jiménez: «Benjamín Jarnés» (1934)

En el benemérito tomo *Ensayo de una biblioteca jarnesiana* (Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988), su autor Juan Domínguez Lasierra listaba la producción de Jarnés en un gran número de revistas y periódicos: desde la etapa que Enrique Díez Canedo llamó la «prehistoria» de Jarnés, pasando por los últimos años veinte, los años republicanos y de la guerra civil, hasta el período americano. En el capítulo de los artículos aparecidos en *La Vanguardia* de Barcelona, Domínguez Lasierra presentaba un repertorio de 91 entradas, que cronológicamente se inician con la crítica de *La ley del pecado*, novela de Ramón M. Tenreiro, publicada el 10 de marzo de 1931, y se cierran con el artículo «La gracia inmaterial de Betty Boop», que vio la luz el 11 de octubre de 1936, cuando el diario barcelonés inicia una sección rotulada «La escena. La pantalla», dentro de las actividades de retaguardia, «en horas de tan seria responsabilidad como las que nuestro país está viviendo» y «en tanto nuestras tropas siguen estrechando el cerco que tienen puesto a las posiciones fascistas», según se podía leer en el propio periódico.

Sin menoscabar lo más mínimo la esforzada tarea de Domínguez Lasierra quiero, en estas horas del cincuentenario del fallecimiento de Jarnés, llamar la atención sobre el carácter insuficiente que tiene su *Ensayo de una bibliografía jarnesiana* en lo que atañe a la labor publicista aparecida en *La Vanguardia* durante los años treinta. Al consultar la colección del periódico barcelonés que se custodia en su sede de la calle Pelayo he podido constatar que la colaboración de Jarnés se inicia el 3 de febrero de 1931 y finaliza, en efecto, el 11 de octubre de 1936[1]. En total el número de artículos

[1] *Agradezco la ayuda que en estas labores he recibido de Noemí Montetes y Raquel Velázquez, becarias del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Barcelona. También las puntuales informaciones que me ha proporcionado la profesora Virginia Trueba.*

que el olvidado escritor aragonés publica en *La Vanguardia* asciende a 211 (treinta y cinco en 1931, cincuenta y uno en 1932, cuarenta y cuatro en 1933, treinta y tres en 1934, treinta y uno en 1935 y diecisiete en 1936). En realidad, durante esos años la firma más importante y casi más habitual del diario de los Godó es la del autor de *El profesor inútil*, quien comparte columnas con Gaziel –el director del periódico–, José María Salaverría, Luis de Zulueta, José Pijoan y Mario Verdaguer, por citar alguno de los nombres más relevantes. Son, por otra parte, los años de una fuerte expansión de *La Vanguardia*, que contaba con 80.000 suscripciones y con una tirada que oscilaba entre los 200 y los 250.000 ejemplares, a la par que su sección de internacional se veía potenciada por las corresponsalías de Berlín (primero Augusto Assía y luego Eugenio Montes), de Londres (Julio Acebal y Augusto Assía), de París (Juan Aramburu), Roma (Juan Ramón Masoliver) y New York (Aurelio Pego)[2].

Benjamín Jarnés inicia su colaboración en el periódico barcelonés cuando abandona las columnas del vespertino madrileño *La Voz* y la simultaneará con su larga serie de «Lecturas» que publica en los periódicos *Crisol* (1931) y *Luz* (1932-1934), y en el porteño *La Nación* (1929-1938). Sin embargo, tanto los artículos de los periódicos de Urgoiti como los del gran rotativo de Buenos Aires tienen, por lo general, el común denominador de atender a las obras y a los autores de actualidad (con el anexo –muy importante– de las críticas de cine), mientras que la amplia colaboración en *La Vanguardia* responde a otra tipología, que no es, en su diversidad y en sentido estricto, la de la crítica literaria.

Especialmente en *Luz* y *La Nación* Jarnés desarrolló con un afilado bisturí crítico uno de los mejores capítulos de la crítica literaria española de la Edad de Plata. Las lecturas y los autores analizados conforman un mosaico riquísimo. En la nómina de lecturas españolas de *La Nación* da cuenta de libros de Unamuno, Azorín, Baroja, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ortega, Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Jorge Guillén, García Lorca, Alberti, Max Aub, Rosa Chacel y un largo etcétera. En su tribuna de *Luz* –más afín a la que mantuvo en la *Revista de Occidente*[3]– lo dominante son las lecturas extranjeras: Blaise Cendrars, Drieu de la Rochelle, Alfred Döblin (*Berlín Alexanderplatz*), André Maurois, Jean Giraudoux, etc. Continuaba así la tarea inicia-

[2] *Tomo los datos del excelente estudio de Manuel Llanas,* Gaziel: vida, periodisme i literatura, *Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.*

[3] *Para calibrar su papel en la revista de Ortega basta leer las escuetas y agudas líneas que le dedica Francisco Ayala en «Del paraíso al destierro»,* Recuerdos y olvidos, *Madrid, Alianza, 1988, pp. 106-107.*

da en la *Revista de Occidente* donde se había ocupado con notable puntualidad de Jorge Luis Borges, Jean Cocteau, James Joyce, Paul Valéry, Aldous Huxley... Esta ingente cantidad de trabajos críticos le perfila como «un crítico y ensayista culto, perspicaz, que estuvo al corriente de la actualidad literaria y artística de su tiempo, a la que sirvió de cronista»[4], según atinado juicio de uno de sus mejores conocedores, el profesor Domingo Ródenas.

Pero para completar el conocimiento de su labor de crítico, desplegada también previamente a los años que nos ocupan en *La Gaceta Literaria* (1927-1931), es necesario acudir a sus tareas de publicista en *La Vanguardia*. El grueso de los artículos que Jarnés publicó entre 1931 y 1936 se encuadra en cinco series. Al margen quedan cuatro artículos sobre Goethe publicados en marzo de 1932; un artículo rotulado «Homenaje» sobre las «Charlas al Sol» de Félix Lorenzo, «Heliófilo»; y los dos que publicó tras el inicio de la guerra civil, en septiembre y octubre de 1936. Las cinco series (que se encuentran representadas por los cinco artículos que se publican a continuación) son: «Letras» (iniciada el 3 de febrero de 1931), «Tipos» (que se abre el 5 de abril de 1931), «Arte» (comienza el 12 de abril de 1931), «Paisajes» (iniciada el 30 de julio de 1931) y «Límites» (la más tardía, el primer artículo ve la luz el 13 de octubre de 1932). Ninguna de las series pertenece en sentido estricto a los dominios de la reseña y análisis de obras literarias de actualidad, aunque alguno de los artículos de «Letras» sea una oportuna e inteligente lectura de tal o cual novedad editorial. No obstante, es necesario subrayar el carácter de reflexión crítica y de breve ensayo estético e ideológico –con la literatura al fondo– que tienen, por lo general, las series «Letras», «Paisajes» y «Límites». Sustancialmente diferentes son «Arte» (agudas digresiones sobre la pintura, la música y el cine) y «Tipos», serie que conforma uno de los hitos fundamentales de los quehaceres periodísticos de Jarnés durante los años treinta.

La serie «Letras» está formada por sesenta y seis artículos. Su denominador común es la atención al universo de un libro, más que para dar noticia de sus valores estéticos y literarios, para poner de relieve los acentos vitales de la obra y de la labor literaria. Jarnés, tal y como dejó expuesto en el importante prólogo a *Teoría del zumbel* (1930), no concibe el arte al margen del hombre y de la vida[5]. Lo vital es la primera e imprescindible premisa desde la que urdir el texto artístico (luego vendrá el acto diferencial

[4] *Domingo Ródenas, «Presentación» a Benjamín Jarnés,* Paula y Paulita, *Barcelona, Península, 1997.*

[5] *El interesado lector puede leer con provecho el capítulo «Arte y vida» de Emilia de Zuleta,* Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés, *Madrid, Gredos, 1977, pp. 27-40.*

de la expresión); y lo vital abarca, a su juicio, tres latitudes: «el subsuelo, la tierra firme, el vago azul»[6]. No cabe soslayar alguna de las tres regiones, sino que la función del verdadero artista es integrarlas, porque «la gavilla de ímpetus» que enriquece al arte está en todo el hombre, en «el arte por la vida», según certera expresión que emplea en el artículo «El humanismo en quiebra» (5-VIII-1932). La cercenación de lo vital que observa en el arte contemporáneo –motivo recurrente de «Letras»– es hábilmente censurada en *Teoría del zumbel:* «Mientras los nietos de Freud –bastardos o legítimos– pretenden hundirse en los negros desfiladeros donde, efectivamente, nos damos la mano con la bestia, donde un rescoldo ancestral o un nervio danzante pueden explicarlo todo, los nietos de Carlyle, colaboran obstinados en el alza del papel hombre, situándolo heroicamente en planos enrarecidos donde ni el aire mece ni calienta el sol; y otros siguen cultivando –más modestos– el hombre normal que la ve, se enamora y honestamente se casa. De unos y otros hay ejemplos entre los poetas, entre los artistas de hoy»[7].

Cada una de las tres direcciones son insuficientes como expresión artística de lo vital. Es necesaria su integración para convertir el arte en una exploración de la vida toda del hombre. Poner de relieve estos acentos vitales ahormados en formas estéticas suficientes es la tarea pertinente de la crítica, como ejercicio de discernimiento y de fijación de valores, al margen de otros caminos críticos, frívolos y superficiales, que Jarnés caracterizaba con dureza: aquellos que sólo expresan «discrepancias entre la obra y el crítico, como si el crítico tuviera que 'revelarse' en cada crítica, en vez de 'revelar' la obra, como es su deber. Esta crítica, a veces perfectamente necia, interjeccional, desde luego ineficaz, suele ser uno de los espectáculos más divertidos que nos ofrece la llamada literatura 'de acción', violenta y otras zarandajas. Gritar una discrepancia es bien poca cosa, cuando no es un acto de inútil vanidad. O de miedo a juzgar»[8].

El arte y la vida dominan la reflexión «Dos hombres de acción», en la que el arte barojiano se perfila como galvanizador de realidades insignificantes. También es el binomio que enhebra el artículo acerca de Miró, donde escribe: «He aquí el héroe de los libros de Miró: lo ordinario, hecho materia

[6] *Benjamín Jarnés,* Teoría del zumbel, *Madrid, Espasa Calpe, 1930, p. 29.*

[7] Ibidem, *pp. 29-30.*

[8] *Benjamín Jarnés,* Límites y Lecturas, Cuadernos Jarnesianos, 10, *Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 48. En un artículo de la serie «Letras», «La semana del buen libro» (17-IV-1932) acusaba a la crítica literaria española, salvo raros ejemplos, de practicar funciones de «acomodador»: «valorar, jerarquizar es arduo, es siempre más fácil –dirán– 'quedar bien' con los amigos»; para preguntarse –retórico e irónico– «¿dónde encontrar a los sucesores de* Clarín?».

artística». La primera preocupación crítica de Jarnés se advierte en otros muchos artículos. En «Tolstoy, sombrío y voluptuoso» (5-II-1932) califica al gran novelista ruso de «buzo incansable» de lo vital y de «magnífico narrador de sus hallazgos». En «Galdós, aprendiz» (14-IX-1933) se conmueve ante la inicial obra crítica del novelista canario, cuando hace «restallar el látigo sobre los eternos mercaderes de la literatura». En «Melodía inacabada» (5-IV-1934) –espléndido artículo sobre Antonio Machado– dice que el sesgo magistral de su poesía es «cantar en versos profundos las delicias y torturas de la vida». Los ejemplos podrían multiplicarse para certificar este denominador común de la serie «Letras» y eje vertebrador del quehacer crítico de Jarnés. Baste indicar, a modo de colofón, las reticencias que este grupo de artículos ofrece sobre ciertas iniciales creaciones de la generación poética del 27, mientras se constata la fascinación que –vía Novalis– siente por «la verdad humana saliendo del pozo a cangilones» en la fragua poética juanramoniana («Llama verde, con sol», 16-XII-1934)[9].

La serie «Tipos» está compuesta por 41 artículos. Prácticamente todos los que habían visto la luz antes de enero de 1933 Jarnés los recogió en *Fauna contemporánea* (Madrid, Espasa Calpe, 1933). Desde 1933 a 1936 publicó veinte artículos más que siguen el modelo de los agavillados en el volumen. En el preámbulo de *Fauna contemporánea* titulado «Zaqueo» –que es, en realidad, un breve ensayo cuyo embrión es el artículo del mismo título aparecido en *La Vanguardia* el 30 de junio de 1932– Jarnés expone el propósito de esta serie: «yo he querido escribir algo acerca de los hombres, reduciéndolos a algunas familias conocidas»[10]. «Tipos» ofrece un panorama de los hombres que en el día se agitan, estudian, quieren, odian, etc. Se trata de un panorama de la fauna contemporánea: el indocumentado, el violento, el derrotista, el cínico, el nómada, el intolerante, el entusiasta, etc.

En la creación de estos apuntes –algunos excepcionales– el narrador aragonés sigue, como en otras facetas de su obra, el magisterio de Ortega, quien en la reflexión final de *Ideas sobre la novela* (1925) sostenía que la novela futura debía dedicar sus esfuerzos a la invención de almas interesantes: «esta posibilidad de construir fauna espiritual es, acaso, el resorte mayor que puede manejar la novela futura»[11]. Desde luego los artículos de Jarnés no pertenecen al dominio de lo novelesco, aunque no son desdeña-

[9] *Los artículos sobre Tolstoi, Machado y Juan Ramón los recogió Jarnés (con algunos otros –pocos– de* La Vanguardia) *en* Feria del libro *(Madrid, Espasa Calpe, 1935). Sería conveniente un análisis descriptivo de este importante tomo de la crítica literaria jarnesiana.*

[10] *Benjamín Jarnés,* Fauna contemporánea, *p. 29.*

[11] *José Ortega y Gasset, «Psicología imaginaria»,* Ideas sobre la novela, Obras Completas, *Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, t. III, p. 418.*

bles las huellas novelescas y la admirable magia de los retratos[12], pero, en cambio, son una notable aplicación de la fauna espiritual, cuya construcción propugnaba, sin prescindir de la alianza de lo vital y lo artístico que –al modo de Ortega– alimenta el esfuerzo jarnesiano.

Por otra parte, la serie «Tipos» pone sobre el tapete las ideas políticas y sociales de Jarnés, quien en artículos como el que reproducimos aparece como un eslabón más de la auténtica tradición liberal española, empeñada –como el propio Jarnés sostiene en «Zaqueo»– en «continuar la historia espiritual de España, tan desligada de la historia política, si alguna vez paralela, nunca sometida a la segunda»[13]. Y con la particularidad de que su pasión está «aguijoneada por el dolor humano y los ideales libres»[14], tal y como escribió en 1930 el periodista liberal Darío Pérez, postulando a Jarnés como paradigma de la nueva literatura.

«Paisajes», serie formada por cuarenta y cuatro artículos, es complementaria de los intereses que guían la serie «Tipos», al menos en la intención de comprender y analizar cuanto le rodea, la circunstancia vital, desde las coordenadas históricas y políticas de cada momento. Doble es el hilo conductor de estos artículos: de un lado, la demanda en la línea forjada por Unamuno y Azorín de la vivificación de lo intrahistórico, de «la España profunda, que conserva fresca y vivaz su fe no en los hombres que realizan su historia externa, sino en aquellos otros que un día, extraídos de la más honda intimidad del pueblo, fueron lanzados al mundo de la alta realidad, como arquetipos», según escribe en «Calle de Alonso Quijano» (14-VI-1933), correlato de la España laboriosa, invocada como verdadera vanguardia de la vida nacional en el artículo que reproducimos a continuación. De otro, la crítica áspera e irónica de la España superficial y exterior (también presente en el artículo que sigue), sobre la que escribe en «La cultura impertinente» (1-IV-1932): «El día en que España se convierta en una gran tertulia, quedarán muy satisfechos todos los amigos de la frivolidad, de la superficialidad... y de la cultura impertinente».

La serie «Límites» suma, en total, veintiséis artículos. Jarnés expresó en alguna ocasión su voluntad de escribir un libro con ese título, «donde se intente hallar definiciones –confines– a las cosas, materiales o del espíritu, del exterior o del yo íntimo. Título esencialmente antirromántico, antiidealista... 'Límites'. Antiinfinitismo»[15]. Y, ciertamente, en los artículos de esta

[12] *Cf. Antonio Espina, «Libro de Esther. Benjamín Jarnés»,* Revista de Occidente, *142 (abril, 1935). Recogido en* Ensayos de literatura, *Valencia, Pre-textos, 1994, pp. 231-238.*

[13] *Benjamín Jarnés,* Fauna contemporánea, *p. 16.*

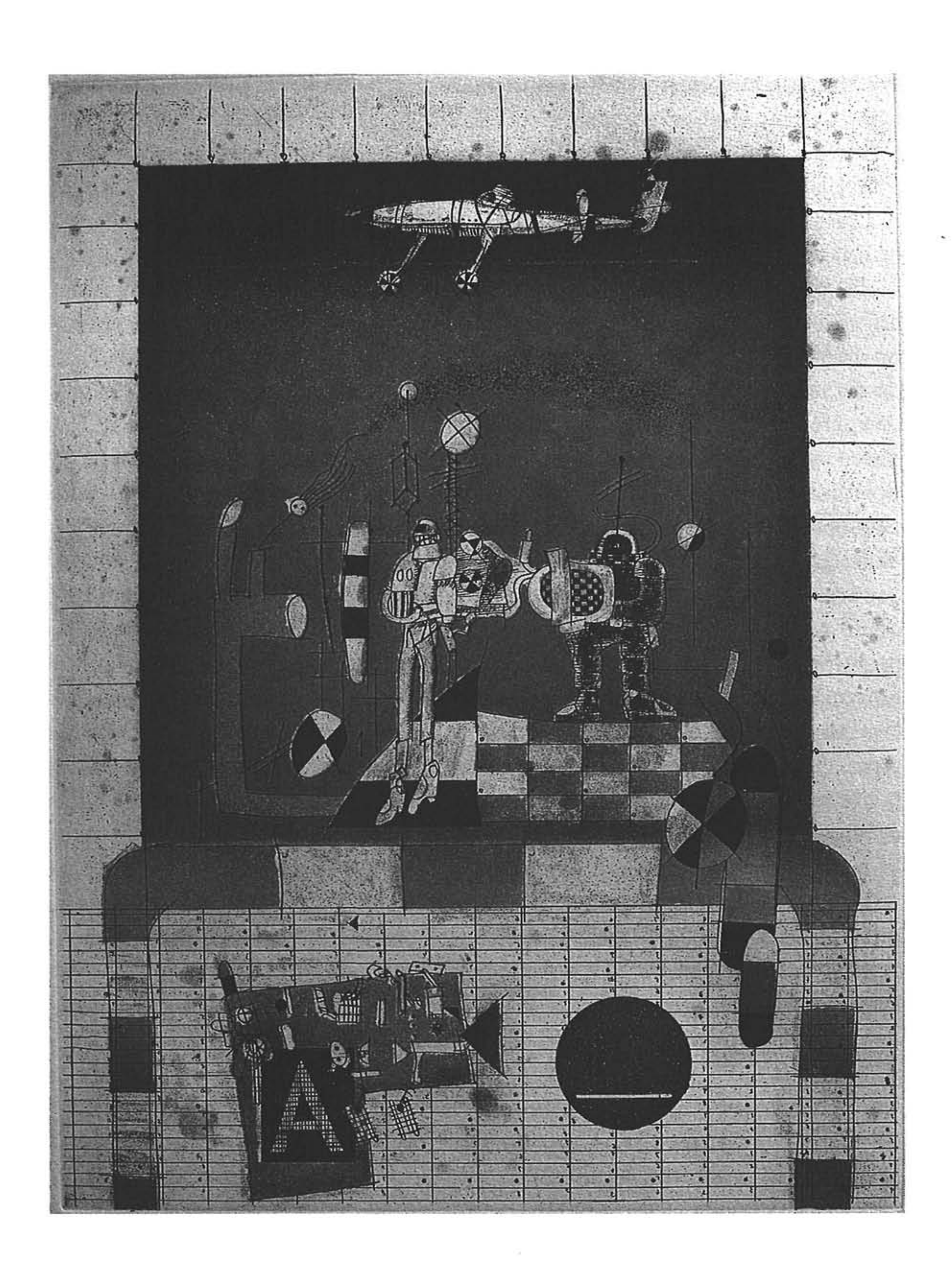
[14] *Darío Pérez,* Figuras de España, *Madrid, CIAP, 1930, p. 283.*

[15] *Benjamín Jarnés,* Límites y Lecturas, *p. 3.*

serie es donde mejor expresa Jarnés su relación con la escritura, la moral de su estilo y su manera de pensarlo en relación con la sociedad. Salvando las evidentes distancias, el contenido de la serie «Límites» apunta en diversas ocasiones al concepto de escritura elaborado por Roland Barthes en *Le degré zéro de l'écriture* (1952). Dos botones de muestra pueden dar idea esquemática de las reflexiones de Jarnés. En «Técnica y expresión» (29-IX-1932) sostiene que «ahora, más que nunca, hay que exigir al escritor [...] su hoja de temperatura moral, su hoja de antecedentes vitales». En «Se prohibe dudar» (24-V-1936), refiriéndose a los escritores que escriben al dictado de una determinada fracción política, sostiene que «desconocen la soledad, desconocen la duda, desconocen el matiz, el tornasol, la flexión, ese difícil *punto* que del guiso más trivial hace un plato exquisito. Desconocen la penosa faena de la expresión. Huyen de la *funesta manía de pensar.* Al pensamiento lo releva el grito. A lo sustantivo, lo interjeccional». Como se ve, «Límites» es, en su laconismo, un compendio de la ética-estética de Jarnés.

«Arte» completa con sus veintisiete artículos las series que Jarnés publicó en *La Vanguardia* durante los años treinta. Serie heterogénea que brinda la posibilidad de conocer la inmensa curiosidad espiritual del escritor aragonés. Literatura y pintura, literatura y música, y literatura y cine son los tres binomios que pueden encerrar las materias que aborda Jarnés en la serie, en la que se aprecia la orientación vitalista de su bisturí crítico, siempre preocupado por acreditar y distinguir «la vida verdadera –en todos los órdenes– [que] es sobriedad, sencillez», según escribe en «La sencillez de lo incógnito» (24-X-1935).

A la luz de las insuficientes líneas anteriores, adéntrese el lector en la mínima representación que ofrecemos de la amplia y densa colaboración de Jarnés en *La Vanguardia*, medio siglo después de que el pulso de uno de los mejores críticos de la Edad de Plata dejara de latir.



Cinco artículos

Benjamín Jarnés

Dos hombres de acción

I

¿Estos dos nuevos libros de Pío Baroja, son, en efecto, nuevos? ¿No vemos en ambos al mismo Avinareta, el mismo asomarse y huir de los personajes –apenas esbozados, muchos, y ya perdidos de vista–, la misma cadena de intrigas entre rústicas y cortesanas, el mismo compás de marcha –seco, brusco–, el mismo ideario agresivo, desnudo, sarcástico?

A estas preguntas podríamos contestar con gran parte de los lectores:

–Pues, sí. Las *Memorias de un hombre de acción* de las cuales estos recientes libros –*Los confidentes audaces* y *La venta de Mirambel*– son una continuación, me parecen siempre nuevas. Como el siglo XIX –ciertos pintorescos andurriales del siglo XIX– nunca tuvieron cronista más personal, y se trata de un siglo inagotable, corremos el albur de seguir leyendo fragmentos de esa crónica durante mucho tiempo. Tan personales como nuevos. A no ser que Avinareta, al revelarse totalmente en la biografía que de él va a publicar el mismo autor de las *Memorias*, se decida a acabar sus novelescos trapicheos con la historia. ¿Veremos entonces, ya definitivamente perfilado, al auténtico Avinareta? ¿Se resignará, por lo tanto, a no correr otras aventuras? La historia –fosca dueña– le echará la llave. El autor no se decidirá ya a exhibirlo por fragmentos; pero ¿es seguro que no deje parientes de igual nervioso pulso, continuadores de la admirable crónica?

No hay que exigir aventureros inéditos, hazañas desconocidas, prolongaciones temáticas inusitadas, para afirmar la novedad de cada libro de Baroja. El hombre, el autor, es quien ha de darnos a lo largo de la más extensa obra, esta impresión de novedad. Y Baroja la da, como la da todo autor viviente –se habla aquí de una potencia creadora–. Vida arbitraria, caprichosa, de ritmo violento, en nada comparable con ese místico vivir ruso, con ese «subhombre» entre mendigo y misionero, que a veces recuerdan nuestros críticos al hablar de Baroja...

Nada menos ruso que un héroe de *Memorias* o del resto de los libros barojianos. Son hombres españoles, con todas sus lacras, también con no

pocas bellezas. Tienen los hombres y «subhombres» rusos demasiadas cualidades de apóstol. Padecen furiosos ataques de mesianismo. Mientras los personajes de Baroja no conocen la homilía. A veces hablan por los codos, pero sus diálogos –lo menos vital de las novelas de Baroja– prefieren agazaparse en los prólogos, en esos prólogos donde el autor se empeña en explicarnos los «primeros principios» de la obra. (¡Sabrosa puerilidad!). Como sucede en el prólogo de *Los confidentes audaces*, donde se nos da la definición del «confidente». Sus clases, características de cada clase... Fauna bien conocida por Baroja.

II

La revista *Europe* ha publicado un artículo acerca de Baroja. En él se lamentaba su autor –Felipe Souppault– de lo poco conocido que era en Francia este cronista incansable del siglo XIX. El artículo llevaba por título: *El aislamiento de Pío Baroja*. Años antes, uno de nuestros más certeros críticos literarios –Fernando Vela– decía, al hablar de los personajes de *El laberinto de las sirenas*:

«Parece que para su convivencia se necesitaría que cada uno de ellos fuese un Baroja, amigo del tipo y de la anécdota. De esta novela, como de otras del mismo autor, emana una terrible sensación de misantropía y soledad.»

Baroja vive aislado aun en sus mismos personajes. Todos ellos echan a andar por la novela ante la indiferencia del propio autor, sin lograr nunca apasionarle. Por no haberse enamorado de ninguno de sus héroes, hizo acaso desfilar tantos por sus libros. No siente predilecciones, no conoce dudosas ternuras paternales. Su obra es un mundo de estrellas errantes, sin satélites afectivos. No es creador –él, «hombre humilde y errante»– de remansos psíquicos. Se nos escurre, se nos va, quizá burlándose del lector, después de burlarse de sí mismo. Gran pesimista. «Pesimismo, profundidad, dureza, sequedad, probidad, tales son los diversos matices que ofrece la obra de Baroja –dice Souppault–. Pero lo más potente en este escritor es, ante todo, su admirable clarividencia y la facultad que posee de ver en profundidad. No es el escritor capaz de vivir y hacer vivir masas, sino el hombre que observa un solo individuo, que le sigue implacablemente, describiéndolo sin desfallecimientos, sin prejuicios, sin indulgencia.»

Baroja escribe al margen de su tiempo, como escribía Gabriel Miró. Anacoretas ambos, en medio de la sociedad, prefirieron extraer sus paisajes,

sus temas, del tiempo pasado (tan idos son Belén y Herodes como Zumalacarregui y Vergara. Tomaron del tiempo y de la historia la porción que mejor cuadraba con su intención artística. No les satisfizo el presente. ¡Máximo pesimismo! Por ello nada, en el terreno novelesco, hay por qué reprocharles).

Antes Baroja, en recientes libros, renovó su gran tema del mar, iniciado en *Las inquietudes de Shanti Andía.* Un mar rebañado de falso lirismo, repleto de sugestiones patéticas, rebosante de peripecias sombrías, donde se acentúa el pesimismo del autor. En algunas de ellas tal desnudez, tal desgarro de carne crispada, llegan a producir terror. Terror, no del libro, no de la novela, sino del hombre, de estos hombres sin freno que cruzan el mar, indiferentes a todo, excepto a la satisfacción de sus brutales apetitos. El capitán Chimista –que actúa en los anteriores libros– realiza el tipo de «hombre de acción» tan grato a Baroja. Es el Avinareta del mar. Por tierra o por mar, su humorismo se tiñe de igual color. Su hosco ceño es el mismo. Pero yo lo prefiero sobre cubierta.

III

Baroja y Avinareta: dos hombres de acción. Andan uno tras otro por esos archivos y esos pueblos de España, sin dejar señales de fatiga. De pronto, Baroja pierde a Avinareta, pero tropieza –en Mirambel– con el último templario. Y en Mirambel se detiene a recoger la nueva cosecha humana. Allí está Sotavientos, «un jorobadillo muy malicioso y muy original, que hacía de bufón. Sotavientos estaba encorvado y por su enfermedad iba encorvándose cada vez más. Para comprobar si su encorvamiento aumentaba o no llevaba un aplomada en el bolsillo y se la ponía en la punta de la nariz y medía la distancia entre su nariz y el suelo. Si ésta no disminuía quedaba contento, porque aseguraba que cuando la distancia se acortara hasta llegar a una marca que había hecho en el bramante, moriría...» (¿De dónde saca Baroja esos raros ejemplares de faunas extinguidas?).

Pío Baroja, hombre de acción, como Balzac y Stendhal. Gran excavador de ejemplares humanos desaparecidos. Enorme aguafuertista. Galvanizador de realidades mudas, inertes, al parecer insignificantes. De realidades que luego, implacablemente, sufren la acción del negro corrosivo novelesco.

«Letras», *La Vanguardia*, 22 de febrero de 1931

Homenaje a Gabriel Miró

I

Si alguna vez comparé el poema a un grumo de capitel y la novela a la faja historiada de un friso, fue pensando en la alta y dura serenidad poética de los libros de Miró. Una madeja de sucesos se va lentamente desarrollando en ellos, cristalizando en rítmicos escorzos. Funde Miró sus figuras en estos preciosos bajorrelieves, apagando todo grito, todo ademán desmesurado. Ni un brazo se adelanta, agresivo, ni una cabeza encrespada rompe tanta armonía. Es difícil señalar el héroe en un friso, como es difícil señalarlo en una novela de Miró.

¿Quiere esto decir que en sus novelas pocas veces tropezaremos con el gran gesto, con lo extraordinario? Tal vez. (El mismo Cristo de sus admirables *Figuras de la Pasión*, Cristo de «estampa» –como el autor llamó a aquellas páginas– se incrusta, se sume en el resto de las «figuras» como un detalle más del friso). Pero esto requiere una pronta aclaración. Entiendo hoy por «extraordinario» ese gran figurón o ese gran acontecimiento que solemos ver con tanta frecuencia en las novelas mercantiles. Miró no quiso manipular con ciertas formas de invitación al sollozo. Nunca nos puso al pecho ningún cañón de pistola sentimental. Sus novelas no tienen esos concertantes emotivos, rotos por un angustioso calderón. Lo «extraordinario» en estas novelas es precisamente lo «ordinario». Lo ordinario, limpio de toda trivialidad.

He aquí el héroe de los libros de Miró: lo ordinario, hecho materia artística. Y la más plausible calidad del autor es haber llegado –heroicamente– a esa transformación. Porque no hay lucha más dolorosa. La realidad cotidiana acosa al novelista, abrumándole con sus pellas de barro y él, en vez de evadirse, le hace frente, le busca su costado más puro. Toda la obra de Miró es una tenaz refriega en el suceso trivial, con algún mezquino gesto de sus héroes. Sorprende no verlo descender nunca al grueso trazo de la caricatura, ni a los sótanos de la turbia sensualidad.

Con estar toda esta obra empapada de sensualidad.

II

Sensualidad en la materia, voluptuosidad en la elaboración, en la técnica. Releímos –para conmemorar la fecha del aniversario– *El obispo leproso*, uno de los últimos libros de Gabriel Miró. En él opera con la misma peque-

ña ciudad española que ya conocíamos por *Nuestro padre San Daniel.* Con Oleza, siempre ceñida por ásperos cinturones de castidad.

La ciudad está en calma. Pero, de pronto, irrumpen en ella los mensajeros de Satán. Se filtran de fantasía en fantasía infernales venenos. *La Argelina*, subida a un columpio, «entre dos naranjos en flor», hace hervir la carne apretujada bajo los cíngulos tradicionales. «Ella cantaba, y los hombres le rodeaban campaneándola y dando bramidos». La noticia corre por las pías tertulias, despertando un tropel de soñolientas imágenes. Un bordoneo de triste voluptuosidad ondula por toda la novela; pero si estalla algún grito de deseo, una mano implacable cierra al punto la boca impura.

Aunque no suelen ser gritos, sino crudas ansiedades subterráneas, recuerdos encendidos. No es preciso un columpio descocado, basta un matiz, una alusión, un vislumbre de brazo desnudo a través de los visillos de un balcón.

Y en la novela, tan agobiada por tanta pesadumbre de ímpetus contenidos, se abren de par en par todas las ventanas al frenético goce de la luz. Alguien rompe los muros del claustro donde solía contemplar el arrullo de las tórtolas, salta al campo libre, reflorece.

El obispo leproso es un viaje de muchos días, en que el lector se pierde por la ciudad levantina, del «palacio» al convento, de la tertulia al templo. Se pierde en los sucesos; se encuentra en la serenidad del arte. Siempre las palabras, bañadas en el agua risueña, recobran su precioso y limpio sentido. De un adolescente enamorado, dice Miró: «Veía las viejas alamedas otoñales estremecidas dentro del río. Ella también miraría el agua, los árboles, el cielo, y diría: río. Árbol, cielo. Cuando saliesen los palomos de su terrado a volar por las huertas, ella los vería y pronunciaría: palomos, aire, sol.»

Van las palabras –perennemente infantiles, pulidas, centelleantes– juntándose al final del armonioso friso, como vivaces tropas de refresco que acuden a decidir la batalla. Miró, como el intendente de las famosas bodas guardó para el fin del banquete sus ánforas más ricas. «¡Qué ancha y qué íntima la mañana en la ribera! Abría con sus pies la margen tierna, y aparecía un agua fina, nuevecita, que empapaba la seroja de los álamos, tocaba los troncos húmedos y recogía el sentido de la circulación». Y, en otra página: «El río no semejaba correr por las espaldas remendadas de Oleza, sino por una ciudad de mármol y por tréboles tiernos». Y, en otra: «Mujeres con ramos de flores, de cidras y naranjos. Una vendedora, toda vibrante y dura como un cobre, le dio a oler a Don Magín su esportilla de magnolias húmedas. Y el capellán entró todo su rostro en las carnales blancuras suspirando: ¡Ay, sensualidad, y cómo nos traspasas de anhelos infinitos!»

Don Magín es todo Oleza. Oleza es todo Miró.

III

¿ «Voluptuosidad en la técnica», he escrito? Una técnica nunca puede ser voluptuosa. Una creación sí lo es. Nadie menos «técnico» de novelas que Miró. Bien se advierte que engendra por el placer de engendrar. No suele medir la curva precisa del libro. Tampoco piensa en escribir «tal novela», sino en ir empujando su lirismo por fajas de mármol. En sus viajes sólo calcula la riqueza de cada piedra que incrusta en un precioso bajorrelieve.

«Cada vez que escribimos –me dijo alguna vez confidencialmente– nos parece que es la primera vez que escribimos». Esto explica bien su pasión por cada palabra, siempre virgen para él. Su trato con ella no es nunca familiar, como el del artesano o el del «profesional de la novela»: es íntimo, como el del poeta, como el del amante. Por ello fue toda su obra «poesía en marcha».

«Letras», *La Vanguardia,* 11 de junio de 1931.

Se confirma un tópico

I

El profesor alemán Curtius, reconocido amante de la España que piensa, ha recorrido en estos días la otra España, la anterior a todo concepto e interpretación, la que –sencillamente– vive. Al ser interrogado acerca de lo visto y oído en el viaje, Curtius responde:

«Yo no quisiera ver España como Maurice Barrès, sino como Ganivet. Ni como Havelock Harris ni como Waldo Frank. Por estas razones, yo no tengo un catálogo de impresiones, pero puedo decir esto: que mi viaje por España me ha recordado todos los días –y podría incluso decir que todas las horas– las palabras de Stendhal sobre la «divina imprevisión», que es lo que constituye el mayor encanto de la vida. Mis sensaciones de España representan en su totalidad una serie interrumpida de divinas imprevisiones. Lo que más me sorprende es que la belleza fantástica y la riqueza fabulosa de este país no sean más conocidas.» Habla después de la afabilidad, de la simpatía de sus hombres...

Estas y otras afirmaciones lisonjeras fueron recogidas por *El Defensor de Granada.* Rezuman erudición, dejan entrever un «espíritu prevenido», pero

no son por ello menos significativas. Vienen, desde luego, a confirmar el tópico –tan bien fundado– de la incomprensión de España.

¿Comienza ahora a desvanecerse el tópico? Tal vez Curtius pudiera contribuir con su esfuerzo inteligente a propagar una más clara idea de esta España tanto tiempo envuelta en nubes. Porque su misma exuberancia exterior ha cegado a los viajeros; su misma riqueza anecdótica ha escondido o falseado su interior fisonomía. Waldo Frank –por ejemplo– entretenido en redactar sus catálogos simbólicos dejó, efectivamente, «virgen» el terreno. España no podía entregársele tan de improviso. Matrona encastillada y altiva, sonríe quizá, pero no revela su preciosa intimidad al primero que llega.

II

Curtius nos dice que, durante unas semanas, tuvo en España la impresión de estar sometido «a una corriente eléctrica», de sentir rodar por su médula «un Niágara de sensaciones». ¿Se puso en contacto con la vida auténtica del pueblo? «Todas mis experiencias en España –dice– tienen un común denominador: el choque de una sorpresa, a la vez violenta y dulce.» Vio paisajes, hombres, piedras, lienzos, poemas, el pasado y el presente de España; promete seguir viendo, estudiando...

¿Estamos en el comienzo de una clara sabiduría de España? De aquí salieron unos hombres que supieron descubrir nuevos mundos, sin detenerse nunca a descubrir el suyo. La tradición no puede ser más adversa a tal conocimiento. ¿Es hora de romper la fósil tradición?

Con su obra y actitud contestaron ya en parte a esta pregunta los hombres que supieron reaccionar ante la depresión general de 1898. Pero esto es aún muy poco. Aquellos hombres no han tenido sucesión. Las generaciones subsiguientes no parece que secunden este «descubrimiento». Muchos de los jóvenes, ignorantes de España, pretenden reconstruirla según esquemas totalmente extraños a la vida profunda; ni siquiera conocen de su país las características de primer término: su arrogancia individual, por ejemplo, tan lejana de todo colectivismo; su soberbia radical que la incapacita para inclinar la cabeza ante improvisadas jerarquizaciones.

La obediencia se suele aquí tomar por abyección: no esperemos de nuestros compatriotas un grande y perfecto orfeón político. «El español fino no necesita de nada» –escribió alguna vez José Ortega y Gasset–. Prefiere cantar solo. «Esta manera de soberbia –añade– es una potencia artificial.» ¿No arranca de esta soberbia nuestro mutuo desconocimiento? Probablemente

es necesario que alguien de fuera –un alguien de buena e inteligente fe– nos descubra.

¡A un indígena le sería tan difícil asistir serenamente a la vida actual de España! Mucho más difícil emitir acerca de ella un juicio. Se tropezaría con la política, esa vida ficticia, superpuesta. El escritor ruso Berdiaeff, en su libro *Una nueva Edad Media*, nos dice: «La lucha de los partidos, las Cámaras, los mítines, los periódicos, los programas y las plataformas, la propaganda y las manifestaciones, la lucha por el poder..., todo esto no es la verdadera vida, no tiene relación con la esencia y los fines de la vida...» La afirmación es extremada, pero aguda. Prosigue: «Debe producirse en el mundo una gran reacción o revolución contra el dominio de la vida social exterior y de la política exterior, en nombre de un tránsito a la vida interior y espiritual, no sólo personal, sino «superpersonal», en nombre de la esencia y del fin de la vida.» La actual vida política de España, ¿nos dejará llegar, repito, a la médula de su vitalidad profunda?

III

Entretanto, esa médula positivamente se enriquece y afirma. Ya Américo Castro nos habló de una retaguardia laboriosa, preocupada por la auténtica vida de su pueblo. Retaguardia que, desde la obscuridad, trabaja por hacer presentable a España ante el mundo, tanto como otros se esfuerzan por hacerla indeseable; retaguardia que trabaja por robustecer la intimidad de una nación cuya epidermis aparece hoy desgarrada por tanta escaramuza.

Acerca de los «desaforados» escribía Américo Castro: «En el fondo, se trata de una aspiración nihilista, forma suprema que asume el rencor de los que viven resentidos, a causa de su pereza e incapacidad o por cualquier otro desagradable motivo.» Es el elemento antivital de todas las naciones: no pudiendo crearlas, pretende ser su jefe. Es el ocioso profesional –o de falsa profesión– tan abundante aquí. Pero a la nación –repetiremos con Castro– ante todo le es urgente disponer de una buena retaguardia de gentes de signo positivo que, al despedirse cada día, se preguntan qué han hecho para afirmar su dignidad de hombres y su dignidad de ciudadanos. Ellos –industriales, ingenieros, escritores, abogados, médicos, obreros de todas las clases– están en contacto con la verdadera vida. Y, para un hombre imparcial, que quiere ver España bien por dentro, esos hombres son los de vanguardia...

Porque si damos una sabia media vuelta a cualquier tinglado social, la extrema vanguardia no es el grupo que trabaja; no es el que gesticula y dis-

cute, sino el que calla y estudia. Curtius –y con él los hombres inteligentes de Europa– darán siempre con la extrema vanguardia... Porque en la vida nacional –exactamente lo mismo que en la táctica militar– la extrema vanguardia está formada por unos hombres de aguda visión que, con peligro de quedar aislados del grueso de la columna, se agazapan en los relieves del terreno para atisbar la presencia del enemigo. Para el inteligente, esos hombres exteriores, desmelenados, componen un coro, el coro de retaguardia y retroceso.

«Paisajes», *La Vanguardia*, 3 de mayo de 1932.

Tópicos y tropos

I

En un reciente artículo, Pío Baroja, con más brío que nunca, ha defendido al entusiasmo. El veterano escritor realiza con ello una función que debiera realizar la juventud; pero la juventud española –hablo de la literaria– no parece muy dispuesta a defender las bellezas del espíritu inflamado y generoso, ocupada como está en hallar posturas cómodas y sólidos puestos que le permitan no escribir. (La verdad es que el oficio –o el arte– de escribir es muy penoso. ¡Cómo agota y exprime! Lo mejor es una buena política «de acción» donde nada hay que hacer, o muy poco. Así piensan muchos jóvenes. Así pensó –y lo declaró– alguno de nuestros espíritus más sacrificados, que –heroicamente– prefirió desempeñar dos altos cargos abrumadores –uno aquí y otro allá– a seguir sudando bajo la carga, mucho más abrumadora, de escribir...).

La juventud literaria española –hablo de la que pronto dejará de serlo– fue siempre muy cauta y previsora, virtudes que nada tienen que ver con las vehemencias y entusiasmos que defiende Baroja. En los gestos, como en la producción, la juventud literaria española viene siendo unas veces asténica y otras abstinente o abstemia. No pidamos ardor a quien, en el arte, prefiere la ley seca. Tal vez por esto la misma literatura barojiana –una de las más vivas y vivaces de España– fue, por uno de esos espíritus «asténicos», proclamada «difunta». Se inventó eso de la política para no trabajar. Luego –excepto algún caso admirable– tampoco se hizo o no se supo hacer política. Para esto y para aquello faltaba, probablemente, el entusiasmo.

II

Baroja responde a cierta anónima acusación lanzada contra los literatos. Un ciudadano –de seguro sólidamente instalado en la vida– piensa así: «Estos literatos lo remueven todo, lo sacuden, lo sacan de quicio, filtran por las más inesperadas grietas el veneno de la inquietud. El pueblo se exalta, se embriaga de tropos, y corre, antorcha en mano, a comunicar su fuego a las fincas ajenas. La literatura es la llama que enciende la mecha de todos los subterráneos apetitos...» ¡Ciudadano optimista! En España, la literatura –hablo del arte de escribir, no de sus bajas falsificaciones– no puede prender fuego en nada, porque arde a mucha distancia de esos núcleos donde se produce la explosión que indigna y zarandea. El pueblo no conoce la existencia de esos tropos. No faltó quien se adelantase ofreciéndole una ensalada de tópicos capaz, sino de nutrir, por lo menos de fingir un alimento. «Los discursos más vulgares, las más anodinas declaraciones –escribe Baroja–, corren por todos los periódicos de España y se les da una importancia trascendental, de algo salvador para el país».

Ciudadano incógnito: no temas al tropo sino al tópico. La inofensiva literatura española, aunque lo pretendiese, no lograría poner antorchas de júbilo ni teas de coraje en manos de esas muchedumbres que un ladino Estado anterior tuvo buen cuidado en conservar analfabetas. Estas muchedumbres son inatacables por el tropo. El estado virginal de su espíritu rechazaría bruscamente –pudor a su manera– cualquier metáfora bien urdida. No temas, ciudadano desconocido. La literatura, nuestra escasa literatura, *no tiene hoy poder social alguno*. Lo ha escrito, antes que el sencillo cronista que suscribe, alguien que profundamente conoce el alma española. Los enemigos de tu tranquilidad –¡oh, buen ciudadano!– están en otros gremios, no en el tan desdeñado gremio de las gentes de letras. Tan desdeñado y tan escaso –se habla aquí de los pocos que producen y saben equiparar decorosamente ideas–. Quedan ya sólo unos cuantos de esos hombres que *todavía se encienden al soplo ardiente que viene de los libros viejos y por eso comprenden tan bien los corazones flamígeros del presente...*

(¿Quién escribió estas palabras? Naturalmente, un poeta. Enrique Heine. Pío Baroja hubiera sido muy buen amigo suyo. Debieran serlo todos los buenos españoles, ya que Heine figura a la cabeza de los grandes devotos de nuestro *flamígero* Don Quijote. Y de los grandes entusiastas. Por eso exaltaba a la juventud «La juventud –decía– es desinteresada en el pensar y en el sentir... Los mayores son egoístas y mezquinos, piensan más en los intereses de sus capitales que en los intereses de la humanidad. Dejan que su barquita bogue lentamente en el riachuelo de la vida... O se arrastran con

pegajosa constancia hasta conseguir la alcaldía o la presidencia de su club...» Que los mayores hayan perdido el entusiasmo es, quizá, una ley vital; pero ¿a qué ley vital podrían atenerse muchos de nuestros jóvenes *pegajosos*?).

III

Esas sencillas gentes son inatacables por la gaya metáfora, pero pueden ser brutalmente removidas por el tópico. Y el tópico de los tópicos, el de la redención humana –mito entre los mitos– producirá siempre sus efervescentes resultados en almas castigadas por la vida. Pero eso no es arte, no es literatura, es religión. Fácil religión de estos tiempos laicos, utilizada como fermento político –y entre gentes aún capaces de creer ciegamente en mitos– por hombres subterráneos, por apóstoles dudosos que van repitiendo su evangelio. Porque las religiones –falsas o verdaderas– prefieren las catacumbas, prenden con gran facilidad en esas multitudes angustiadas que, en la sombra, funden su angustia. Lo saben muy bien esos viajantes de la política... En todo apostolado abundan los tropos, tanto como los tópicos.

Pero una turbia causa puede provocar fenómenos admirables. No nos detengamos a desmenuzar los orígenes de la exaltación –seguramente humana, ya no política– que provocó la intervención del ciudadano desconocido y la réplica de Baroja. Un aplauso al sacrificio, a la exaltación –su hermana–, a la generosidad, después de haber condenado todo lo condenable. Baroja sitúa por encima de todo ideario político los altos valores humanos: este es, precisamente, el deber de todo artista, de las letras o del color o del sonido. Lo demás podrá ser un alarde técnico, pero será siempre una arte fracasado. «¡Qué se va a hacer! –Escribe el autor de *Los visionarios*. El Evangelio, el Romancero, las novelas de caballería, la literatura de cordel, Cervantes y Tolstoi influyen, aunque sea indirectamente, en la masa popular española más que en los manifiestos del Comité del partido radical o del partido socialista». Lo que hacen falta son buenos comentadores de Cervantes y de Tolstoy, Heine y Baroja que cambien los subterráneos tópicos en luminosos tropos. «Los españoles y España –añade Baroja– sienten todavía así: más humana que políticamente, más en hombre que en leguleyo». Los inhumanos son los topos. Y sería cruel utilizar esta virgen acometividad humana para fines que no fuesen su propia ordenación y perfección. Sin lo cual no hay sociedad nueva posible.

«Límites», *La Vanguardia*, 26 de enero de 1933.

Conmemoración a Wagner

I

Tomás Mann dedica un libro *Sufrimientos y grandeza de Ricardo Wagner*, al estudio del creador de *Tristán e Isolda*. Wagner –que murió hace medio siglo– continúa viviendo entre nosotros, dentro y fuera de su patria. ¿Qué clase de vida es la suya, qué lugar ocupa en la vida general del espíritu contemporáneo?

Es Wagner, ante todo, una magnífica proyección del siglo XIX, en el nuestro. Para Tomás Mann, Wagner y el siglo XIX son la misma cosa. Los mismos rasgos, los mismos instintos, igual avidez por lo «monumental». Un día, Wagner escribía a Liszt exponiéndole el proyecto colosal de lo que más tarde fue *El anillo*, y Liszt contestó: «ponte a trabajar, que nada te distraiga de tu obra, para lo cual podría trazarse el mismo programa que el cabildo dictó al arquitecto para la construcción de la catedral de Sevilla: Construidnos un templo tal que haga decir a las generaciones venideras: el cabildo de Sevilla había perdido la cabeza al emprender obra tan extraordinaria y, sin embargo, ahí tenemos la catedral». Este es –dice Tomás Mann– el siglo XIX. Es, en efecto, un siglo donde los artistas sabían perder la cabeza, sabían jugarse una vida a una carta, a una obra. Así pudieron surgir los *Nibelungos*, como pudieron producirse *Los hermanos Karamazov*. Probablemente, es Wagner el caso más ejemplar del siglo.

Para Tomás Mann, la obra de Wagner supera a todo otro drama musical por la conjunción de dos fuerzas aparentemente hostiles, contradictorias: el mito y la psicología. Por eso fija tanto su atención en el personaje Kundry. «Las heroínas de Wagner sufren todas, más o menos, algo que se parece a una forma noble de la histeria; algo de sonámbulo, de extático y visionario tiene, que imprime a su heroísmo romántico un muy raro matiz de modernidad, y que nos invita a la reflexión. Pero Kundry, rosa del infierno, es un verdadero trozo de patología mítica; en su desdoblamiento, en su dolorosa desgarradura, este instrumento diabólico, que al mismo tiempo es una pecadora arrepentida, aspirante al cielo, ha sido pintada por Wagner con una precisión y un realismo clínico, con una audacia naturalista en el estudio y en la anotación de estados inquietantes de una mórbida psicología, que me pareció siempre llegar a lo sumo de la ciencia y de la destreza».

Wagner logró dar con un nuevo camino en la ópera histórica, con un camino flanqueado de mitos. Ha soltado las ligaduras que mantenían el drama musical atado al tiempo. Es un mitólogo, sin dejar de utilizar verda-

deros hombres de carne y hueso, verdaderas almas de hombres y mujeres. Kundry, como Isolda, es tanto un mito como una de tantas infelices esclavas de su culpa. Pero ya no es una mujer meramente histórica. Wagner resucita, reconstruye mitos para sumergirlos en un mundo de hoy y de siempre, donde podría tropezar con otro manipulador genial de almas enfermas, con Dostoiewsky.

II

El arte wagneriano es, ante todo, un arte de estados pasionales. Apasiona, es encantador. «La pasión por la obra encantadora de Wagner ha acompañado a mi existencia –dice Tomás Mann– desde el día en que tuve de ella conocimiento, desde el día en que principié a conquistarla, a penetrarle de saber». En una etapa «de orden frío», en que lo monumental abrumó, en que mitos y pasiones fatigaban ya demasiado el arte, pudo surgir algún aturdido negador de Wagner. Otros han hablado de su «intelectualismo», de sus «construcciones» excesivamente artificiosas... Pura ignorancia del gran «caso». El conocimiento de Wagner lleva consigo quedar preso en las mallas del gran encantador.

Se soslayó su «monumentalidad», como se soslayaron otras –del siglo XIX y de otros siglos–. Proyectaban demasiada sombra, empequeñecían demasiado algunas filigranas de artífice –de mero artífice– tenidas algún tiempo por geniales. Pero ciertas «sombras» de la historia del arte no pueden ser barridas, como se barre un paredón. Wagner está ahí, inconmovible. Pasaron cincuenta años sin ningún peligro. Goza de tan buena salud como en los buenos tiempos de Nietzsche. Nietzsche mismo –el primer apasionado de Wagner– sólo consiguió, con sus geniales panfletos, subrayar más y más la estatura de su gran amigo. El gran amigo desconcertaba a los más astutos, precisamente porque rompía el casillero hasta entonces usual para clasificar genialidades. ¿Era un poeta? ¿Era sólo un músico?

Tomás Mann contesta: «Es una tercera cosa en la cual se funden las dos cualidades de un modo hasta entonces desconocido, un Dionysos del teatro, que sabe dar a fenómenos inauditos de expresión un fundamento poético y, en cierto modo también, racional. Pero, en la medida en que con todo es poeta, no lo es en el sentido que da a esta palabra la cultura moderna y literaria: no arranca su inspiración del espíritu y de la conciencia; es poeta de un modo más devoto y profundo: es el alma popular lo que expresa en él y por él. Él sólo es su embocadura y su instrumento, él no es sino –recordando la broma de Nietzsche– ventrílocuo de Dios».

Para Tomás Mann, el genio de Wagner es una síntesis dramática de las artes, «que no responde –dice– al concepto de obra de arte auténtico y legítimo sino por su conjunto, en tanto que síntesis precisamente». Y creo que Tomás Mann da en el verdadero nervio de la cuestión. El secreto del arte wagneriano está ahí, en esa genial mixtificación.

Esto es el teatro: mixtificación. Y Wagner es el autor teatral por excelencia. Tal poema, recitado aparte, no inspira ningún interés; cantado sobre una roca, adquiere toda su conmovedora plasticidad. Se trataba de un poema teatral. No recitemos lo que fue escrito para ser cantado. No pidamos pasodobles en una lección de metafísica, ni últimas razones estéticas a un desfile regimental.

III

La música de Wagner no es sencillamente música, ni la trama dramática de sus obras es sencillamente literatura –viene a decir Tomás Mann–. En Wagner hay psicología, símbolos, mitos, énfasis, teatro. «Descompuesta en sus primeros elementos –añade–, la música debe servir para dar el máximum de relieve a motivos de filosofía mitológica». Llega Tomás Mann a decir: «Supongamos que el genio de Wagner se compone de diversos diletantismos»: Esta sería la gran razón de haber arrastrado a tan diversos cultivadores del arte... Baudelaire confiesa no haberse tropezado con la música hasta encontrar a Wagner.

El libro de Tomás Mann, publicado en francés –esperamos que se traduzca al español– acaba planteando el problema del nacionalismo de Wagner. Sus puntos de vista le valieron los consabidos ataques de cuantos sacrifican «al ídolo del día», según anota Levinson, que prologa el libro. Hay extendido por Europa un sentido «racial» que va a torcerlo todo: arte, religión, política, vida social. Wagner, subido a las zonas donde ya no cuenta el tiempo ni la distancia, evolucionando en planos de humanidad ya sin fronteras, ni aduanas, ¿será achicado por los fanáticos de la «raza», ser convertido en pendón partidista, él, que aspiraba a hacer marchar a todos los hombres al compás de un himno universal?

La política todo lo salpica, todo lo embadurna, todo lo rebaja de tamaño: arte, religión, historia. La vida es, para ella, algo que monótonamente baila ante el fetiche del poder. ¿También han de bailar los grandes creadores, ejes de un mundo peculiar, incomunicable a estos otros mundillos fraguados por el cinismo y la violencia?

«Arte», *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1933.

Profundidad de campo

Anne Michaels

«La cámara nos libera del peso de la memoria...
registra para olvidar».

John Berger

Ya nos hemos contado una y otra vez la historia de nuestras vidas
cuando por fin llegamos a Buffalo.
Sale el sol difuso y prehistórico
sobre las cataratas.

Una mañana blanca,
el sol salpica de pintura el parabrisas.
Conduces, fumas, llevas gafas de sol.

Rochester, Capital de la Fotografía de América.
Apagando un puro en la tapa de la cajita de un rollo,
el agente de seguridad de Kodak nos indica el camino.

El museo es una mansión en gran angular.
Desde el césped de la entrada miras las ventanas del segundo piso,
transformas mentalmente cuartos de baño en cuartos oscuros.

Un millar de fotos después,
agotados de adivinar el movimiento
invisible de la mente que eligió el encuadre de cada foto,
echamos la siesta en el parking de un instituto
mientras el sol se reclina como los árboles
sobre el capó caldeado del coche.

Volvemos hacia casa. La luna tan grande y cercana
que manchó el parabrisas dibujándole un bigote.
Juego con mis dedos en tu cuello para mantenerte despierto.
No recuerdo nada de nuestras vidas anterior a esta mañana.

Salimos de nuestra ciudad de noche y regresamos de noche.
Compramos frutos secos y flotamos tranquilamente por el vecindario,
bajo árboles frondosos que se lavan en la exuberante oscuridad
a la íntima luz de las farolas.
Es verano y el aire de la noche se carga de nuestros olores,
aguijoneado por la fragancia verde de los jardines.

El calor no se irá del pavimento
hasta que sea casi de día.

Te amé todo el día.
Tomamos la vieja y familiar Autopista del Encuentro,
comenzamos el largo viaje del uno al otro
como a nuestra ciudad, con todas sus luces encendidas.

Traducción: Jaime Priede

El otro irreductible de Juan de Mairena

José Muñoz Millanes

En su mayor parte, los fragmentos que componen *Juan de Mairena* se habían ido publicando en dos periódicos madrileños: *El Diario de Madrid* y *El Sol*, entre 1934 y 1936. Y cuando en 1936 se reunieron en forma de libro, la portada adoptó una forma muy significativa que se ha tratado de respetar en las ediciones modernas. Lo peculiar de esta portada es que en ella se asigna el texto del libro a dos autores. En lo alto aparece el nombre del autor: Antonio Machado. Y, más abajo, el título de la obra declara que ésta consiste en las «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo» llamado Juan de Mairena. De este modo se intenta romper la dependencia convencional de la obra respecto del autor: el texto no se presenta como escrito directamente por Antonio Machado. Aparentemente, aquí Antonio Machado se ha limitado a transcribir: a transmitirnos las palabras de otra persona.

Ahora bien, está claro que no leemos lo que Juan de Mairena dice en el texto de Machado del mismo modo que lo que, por ejemplo, dicen Goethe o Juan Ramón Jiménez en sus respectivas conversaciones con Eckermann y con Juan Guerrero Ruiz. Las palabras de Goethe o de Juan Ramón Jiménez en esos textos interesan porque resultan verosímiles, ya que se atribuyen a personajes históricos de gran peso cultural. En cambio, las palabras de Juan de Mairena nos atraen porque Machado se las atribuye a un personaje apócrifo.

La noción de «lo apócrifo» es central (además de recurrir explícitamente) en *Juan de Mairena*. Se trata de un concepto bastante complejo y elusivo, por lo que vamos a abordarlo paulatinamente, empezando por su encarnación en el profesor protagonista de este libro.

En general, «apócrifo» significa «no manifiesto»: «oculto», «secreto», «disimulado» (este adjetivo se relaciona etimológicamente con «críptico» y «cripta» y se aplica a menudo a libros sagrados no canónicos y no leídos públicamente, como sucede con los evangelios de ese nombre). Pues Machado se refiere a lo apócrifo como algo ficticio, inventado: como un producto de la imaginación, en definitiva. Aunque, más exactamente, no lo concibe como una creación absoluta, como una pura fantasía sin rela-

ción alguna con la realidad, sino como una invención en el sentido de «descubrimiento» o «hallazgo». Por tanto, según Machado lo apócrifo vendría a ser, no una falsedad, sino una verdad alternativa o complementaria: una verdad insólita que, al haber sido ocultada por la verdad oficial que nos ofrece la razón, tiene que ser descubierta por la imaginación. Por eso en *Juan de Mairena* se afirma que, para hacer justicia a lo real, para acceder a la variedad que la razón no es capaz de pensar, hay que recurrir a la imaginación: hay que «partir siempre de lo imaginado, de lo supuesto, de lo apócrifo». Y en una de las *Nueva canciones* se lee lo siguiente: «Se miente más de la cuenta / por falta de fantasía: / también la verdad se inventa».

Juan de Mairena, por tanto, es una creación de Antonio Machado, pero una creación tanto o más poderosa que una persona real, ya que es producto de la necesidad: Antonio Machado no tiene más remedio que inventar a Juan de Mairena a fin de expresar su falta de identidad consigo mismo, tiene que inventarlo a fin de poder atribuir a otro todos aquellos rasgos y pensamientos en los que no se reconoce. La necesidad de los apócrifos (y de otras figuras análogas como los pseudónimos de Kierkegaard o los heterónimos de Pessoa) se demuestra porque han sido creados en función de la pluralidad irreconciliable de la obra que se les atribuye respectivamente, y así se ha podido afirmar de Pessoa que «inventó las biografías para las obras [de sus heterónimos] y no las obras para las biografías». Mairena se preguntaba: «Pero ... ¿pensáis ...que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno». Y Antonio Machado en un cuaderno de apuntes señala: «No conviene olvidar que nuestro espíritu contiene elementos para la construcción de muchas personalidades, todas ellas tan ricas, coherentes y acabadas como aquella –elegida o impuesta– que se llama nuestro carácter. Lo que se suele entender por personalidad no es sino el supuesto personaje que, a lo largo del tiempo, parece llevar la voz cantante. Pero este personaje, ¿está siempre a cargo del mismo actor?». Es decir, al descubrirse irreductiblemente múltiple, el escritor o el pensador se ve obligado a proyectarse en una variedad de escritores u oradores (como es el caso de Juan de Mairena) a los cuales debe dotar *a posteriori* de una ficha: de un nombre, una biografía y hasta una bibliografía imaginarios. Y ésta es la que Antonio Machado adjudica a Juan de Mairena: «Juan de Mairena. Poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Trovar. Nació en Sevilla en 1865. Murió en Casariego de Tapia en 1909. Es autor de una *Vida de Abel Martín*, de un *Arte poética*, de una colección de poesías: *Coplas mecánicas*, y de un tratado de metafísica: *Los siete reversos*».

(Como curiosidad, hay que mencionar que Machado, después de admitir que la personalidad dominante no tiene más remedio que convivir con otras, las correspondientes a sus posibles apócrifos, llega a verse a sí mismo como un apócrifo relativo y le asigna el siguiente perfil: «*Antonio Machado*. Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etc.»)

Es una especie de gesto autorreflexivo, las prosas del *Juan de Mairena* desarrollan una teoría del personaje apócrifo que tiene mucho que ver con el teatro. Según esta teoría, la pluralidad irreconciliable de caracteres, voces y parlamentos en una pieza teatral correspondería a la multiplicidad de apócrifos y sus respectivas obras (y a este propósito quizá convenga recordar que Pessoa definía a su obra heterónima como «un drama en gente»). Pero, del mismo modo que los personajes de un drama gozan de una independencia relativa (porque, con toda su individualidad, no dejan de ser producto de un solo autor), así tampoco hay que olvidar que la multiplicidad de apócrifos indica, antes que nada, la falta de identidad, la escisión de la personalidad del autor: «Supongamos –decía Mairena– que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas».

Según Juan de Mairena la analogía entre los apócrifos de un autor y los personajes de una obra teatral se aprecia sobre todo en los monólogos o soliloquios. Resulta significativo el interés de Juan de Mairena por el «monólogo dramático», tan privilegiado por la lírica moderna. Pues, como es bien sabido, T.S. Eliot, Borges o Cernuda (entre otros) han escrito poemas donde se proyectan en algún personaje histórico o de ficción que a su vez se desdobla en hablante y oyente: se trata de un personaje que, en un instante de incertidumbre, de crisis, se oye a sí mismo pensar en voz alta como si fuera otro el que le dirigiera la palabra. Para Juan de Mairena en el monólogo se encuentra la raíz de su propia condición de apócrifo: el soliloquio es el momento del desencuentro consigo mismo por excelencia, ya que, al escucharse hablar de sí, el «yo» se descubre otro: se siente interpelado como si fuera un «tú» al que se le comunican cosas que desconocía de sí mismo. Así Mairena observa que los personajes de Shakespeare «dialo-

gan consigo mismos, porque están divididos y en pugna consigo mismos». O como se lee en el «Retrato» preliminar de *Campos de Castilla*: «Converso con el hombre que siempre va conmigo .../ mi soliloquio es plática con este buen amigo». Al sentirse «tú» o interlocutor de sí mismo en el monólogo, el «yo» da el primer paso en el reparto de su alteridad, de su enajenación, entre diferentes personajes apócrifos. Pues ese «tú» resulta tan inapropiable como un «él», ya que es en cada caso diferente, por corresponder a las sucesivas modificaciones de uno mismo. Se trata de ese «tú» del que Machado dice en una de las *Nuevas canciones* que «nunca es tuyo / ni puede serlo jamás».

Ahora bien, dado que cada apócrifo goza de la relativa consistencia que permite distinguirlo no sólo del autor real sino también de otros posibles apócrifos del mismo autor, cabe preguntarse qué es lo que caracteriza específicamente a Juan de Mairena. En una entrevista anónima aparecida en *La Voz de Madrid* en plena guerra civil, Machado dijo de Juan de Mairena: «Es mi "yo" filosófico, que nació en épocas de mi juventud. A Juan de Mairena, modesto y sencillo, le placía dialogar conmigo a solas, en la recogida intimidad de mi gabinete de trabajo y comunicarme sus impresiones sobre todos los hechos. Aquellas impresiones, que yo iba resumiendo día a día, constituían un breviario íntimo, no destinado en modo alguno a la publicidad, hasta que un día ... Un día saltaron desde mi despacho a las columnas de un periódico».

Lo que en este libro más sorprende a primera vista es la distribución de papeles entre el autor real y su apócrifo. Si, como repetidamente se afirma en él, los poetas se sienten irremisiblemente atraídos por la variedad del mundo, por su heterogeneidad, mientras que los filósofos, en cambio, se dedican a homogeneizar, a perseguir la unidad a toda costa, ¿a qué se debe que aquí la posición consistente del «yo» hegemónico, del «yo» real, que se supone dotado de mayor identidad, la ocupe el poeta Antonio Machado, mientras que éste asigna inclinación filosófica a la posición del otro apócrifo, del «yo» imaginario y mutable?

Y, sin embargo, tal reparto paradójico de funciones le permite a Machado desarrollar toda una serie de inteligentísimas reflexiones sobre las relaciones entre la poesía y la filosofía, sobre sus sutiles entrecruzamientos, reflexiones que, en última instancia, quizá constituyan el mayor mérito de estas prosas de *Juan de Mairena*.

Pero ahora convendría volver a lo antes dicho sobre la noción machadiana de lo «apócrifo»: lo apócrifo viene a ser una incursión en lo imaginario que, sin embargo, extiende nuestro conocimiento de lo real, que estaba limitado por la razón, por la lógica habitual (y debido a esa capacidad de

ampliar nuestro conocimiento Machado también llama «complementario» a lo «apócrifo»). Más aún, refiriéndose a los personajes apócrifos Machado, escribió el siguiente proverbio: «Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario».

De ahí que en *Juan de Mairena* Machado, siendo antes que nada poeta, adopte precisamente la figura apócrifa de un filósofo, su contrario. Pues, al convertirse en un filósofo aficionado, al filosofar desde el punto de vista del poeta, queda especialmente capacitado para denunciar el carácter nihilista de la filosofía tradicional, que surge de reducir a identidad la alteridad cara al poeta: «la razón humana milita toda ella contra la riqueza y variedad del mundo; ... busca ansiosamente un principio unitario, un algo que lo explique todo, para quedarse con este algo y aligerarse del peso y confusión de todo lo demás» (...) «*De lo uno a lo otro* es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término».

En otra prosa de *Juan de Mairena*, escrita ya al borde de la guerra civil, se trata de especificar lo que constituye la dignidad humana, igual que hacían los pensadores renacentistas. Y se llega a la conclusión de que lo que dignifica al hombre es su inconformismo, su estar en tránsito hacia lo otro o los otros: «El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano», afirma Juan de Mairena, «su mónada solitaria nunca es pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad».

Podríamos decir, por tanto, que en *Juan de Mairena* el poeta Antonio Machado se inclina a ser su contrario, un filósofo, a fin de rescatar la alteridad que ha sido escamoteada por la filosofía. O, lo que es lo mismo, podría decirse que en *Juan de Mairena* el poeta (el hombre por excelencia de lo diferente y lo concreto) se hace pasar astutamente por su otro, el filósofo, a fin de redescubrir la diversidad de lo real tras la unidad abstracta a que la ha reducido la filosofía: «Hay hombres ...que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo».

Juan de Mairena justifica su pensamiento «poetizante», su metafísica a medida de poetas, por la necesidad de heterogeneizar, de reivindicar la diferencia, que sigue existiendo por más que la niegue la filosofía: «Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes» (...) «El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a últi-

ma hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador. Perdonadme estos términos de formación erudita».

Esta reivindicación de «la incurable otredad que padece lo uno» desde la perspectiva de la poesía no deja de presentar afinidades con las críticas de la metafísica tradicional llevadas a cabo por algunos de los grandes filósofos modernos, como han señalado los mejores comentaristas de *Juan de Mairena*. La figura de Juan de Mairena, que se adhiere aparentemente a la filosofía para poder atacarla mejor desde dentro con su sensibilidad de poeta, recuerda a la figura del ironista, desarrollada por los primeros románticos alemanes y Kierkegaard a partir de la mayéutica socrática. Pues el ironista, a fin de invalidar mejor la verdad establecida, también finge estar de acuerdo en un primer momento con los que la detentan. Además, Mairena, al criticar la filosofía, nos hace pensar en el procedimiento genealógico de Nietzsche. Ya que, según Mairena, los entes de razón no son más que una simplificación, una abreviación que empobrece a la realidad, aunque convenga a los hombres para tratar con ella y su diversidad.

Como no podía ser menos, en *Juan de Mairena* la ironía es inseparable del diálogo. Hay muchas prosas o fragmentos en los que el profesor Mairena habla con sus alumnos en la clase. Y hay también algunas otras en las que habla consigo mismo en soliloquio. Pero en ninguno de los dos casos el diálogo se ajusta al esquema del ignorante que hace una pregunta a la que sigue una respuesta del sabio. Al contrario, en *Juan de Mairena* el intercambio dialógico siempre sigue estrictamente el modelo de la mayéutica socrática, en la que el que hace la pregunta o es el discípulo, sino el maestro. En la mayéutica es el maestro quien formula la pregunta porque, lógicamente, no busca información, sino confirmación de lo que el alumno supone saber: la pregunta irónica, al poner en tela de juicio lo que el alumno creía saber, lo comúnmente admitido, le hace perder su seguridad. El alumno empieza por titubear y termina por rectificar, por reconocer que estaba equivocado, por admitir su ignorancia.

En muchas de las prosas de *Juan de Mairena* el profesor bombardea a los alumnos a preguntas irónicas, hasta que a éstos «les hierven los sesos» (como se dice literalmente) y quedan acorralados, sin poder continuar. Y otro tanto le sucede a Juan de Mairena cuando habla a solas consigo mismo. En rigor no se trata de un diálogo, porque el otro, el «tú» que lo acompaña en su fuero interno es en el fondo un antagonista, un contrincante que le lleva la contraria y le hace rectificar como él a sus alumnos: «Llevo conmigo un diablo –no el demonio de Sócrates–, sino un diablejo que me tacha a veces lo que escribo, para escribir encima lo contrario de

lo tachado; que a veces habla por mí y otras yo por él, cuando no hablamos los dos a la par, para decir en coro cosas distintas. ¡Un verdadero lío!».

Juan de Mairena subraya que la ironía constituye una fase puramente negativa y correctiva, en la que no se enseña nada en concreto, sino tan sólo a desconfiar de sí mismos con el propio ejemplo, como él declara a sus discípulos: «no me toméis demasiado en serio. Pensad que no siempre estoy seguro de lo que os digo, y que, aunque pretenda educaros, no creo que mi educación esté mucho más avanzada que la vuestra. No es fácil que pueda yo enseñaros a hablar, ni a escribir, ni a pensar correctamente, porque yo soy la incorrección misma, un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos (...) Para los tiempos que vienen [en que hay que estar seguros de algo], no soy yo el maestro que debéis elegir, porque de mí sólo aprenderéis lo que tal vez os convenga ignorar toda la vida: a desconfiar de vosotros mismos». Esta modestia de Juan de Mairena le lleva a poner a menudo sus afirmaciones en boca de otro apócrifo, un apócrifo de segundo grado: su maestro Abel Martín.

En tal caso, la ironía vendría a ser una especie de higiene intelectual: al obligarnos a admitir que lo que teníamos por verdad no es más que un error arraigado, una creencia aceptada acríticamente, el ironista nos invita a abandonarla. A esto es a lo que Mairena se refiere cuando afirma lo siguiente: «Toda incomprensión es fecunda, como os he dicho muchas veces, siempre que vaya acompañada de un deseo de comprender. Porque en el camino de lo incomprendido comprendemos siempre algo importante, aunque sólo sea que *incomprendíamos* profundamente otra cosa que creíamos comprender». O bien: «El ceño de la incomprensión (...) es muchas veces el signo de la inteligencia, propio de quien piensa algo en contra de lo que se le dice, que es, casi siempre, la única manera de pensar algo».

Es decir, la ironía nos hace progresar porque, tras su intervención, quedamos disponibles para pensar las cosas de otra manera y se abre el paso a otras ideas (de ahí que Kierkegaard compare con San Juan Bautista a Sócrates, que con su ironía anuncia la llegada de un momento positivo del pensamiento). Y habría que añadir que con mucha frecuencia Juan de Mairena llama «escepticismo no dogmático» a esta capacidad de apertura del pensamiento mediante la ironía. Pues, según él, frente al escepticismo absoluto (que incurre en contradicción al defender como verdad que no se puede alcanzar la verdad), se puede practicar un escepticismo relativo. La sospecha de que, al negar la verdad, los otros o yo pudiéramos estar equivocados, resulta esperanzador, ya que impulsa a buscarla siempre por otros medios, lo que contribuye a su enriquecimiento progresivo. A este respec-

to, no es extraño que Machado adoptase casi como lema la siguiente soleá: «Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos».

Hay que subrayar que muchas de las encerronas que Juan de Mairena prepara a sus alumnos terminan por desmentir supuestos muy característicos de la tradición filosófica, como la subordinación de lo singular a lo general (de la excepción a la regla, de la extensión al concepto) o bien la posibilidad de razonar al margen del tiempo (Mairena denuncia, por ejemplo, que no se tiene suficientemente en cuenta que la deducción silogística implica momentos distintos). Por no hablar de sus continuos ataques al principio de no contradicción, el cual intenta eliminar lo otro, al reducirlo a la condición de mero contrario de lo uno, del ser.

Una vez concluida su labor negativa, señalando las insuficiencias de la vieja razón, la ironía tiene aún algo que enseñarnos, según Juan de Mairena. Pues el reconocimiento de los límites de nuestra razón nos hace, además, caer en la cuenta de su naturaleza *aporética*. Este neologismo se deriva del griego «aporía», que significa «cuestión o dificultad irresoluble». Y Machado lo utiliza para referirse al hallazgo más radical de la ironía de Mairena: el hecho de que la razón que ha dominado durante siglos la filosofía occidental es, en el fondo, profundamente irracional porque se asienta sobre supuestos indemostrables: «Lo más frecuente es creer en lo racional, aunque no siempre por razones»

Según Mairena, la aporía de la razón consiste en que lo inteligible, su creación e instrumento, es, bien mirado, irracional: no constituye una explicación suficiente de la realidad, sino una mera hipótesis acerca de ella. Y la afinidad de la crítica de Mairena con la genealogía nietzscheana se nota sobre todo cuando denuncia los motivos inconfesables de la razón. Cuando Mairena revela que al hombre, para autoprotegerse, no le interesa reconocer el carácter relativo de lo inteligible: porque, aunque reductivo, lo inteligible es el único medio de que el hombre dispone para relacionarse con una realidad que le supera.

A partir de este momento, Mairena utiliza siempre la expresión «fe racional» para referirse a la razón, por su falta de autocrítica. Pues, según Mairena, la fe no consiste en creer en lo que no se ve, sino en estar convencido de la evidencia de algo, aunque no se vea. Mairena llama «fe» a la razón porque ésta cree en la evidencia absoluta de lo inteligible, ya que lo inteligible le proporciona una ilusión de estabilidad.

Aludiendo a Hegel, Mairena habla de la filosofía como el mundo visto del revés. Por el contrario, la poesía sería la razón ingenua, ya que el poeta es el hombre que no reflexiona ni se hace preguntas sobre lo visible, sino que admira y celebra sin reservas su variedad, a pesar de su contingencia.

Según Mairena, el poeta es el hombre que cree en la realidad tal como se le presenta: el hombre de lo inmediato, del anverso del ser: «Pensaba mi maestro» (es decir, Abel Martín) «que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire. El poeta y el hombre. Su experiencia vital –y ¿qué otra experiencia puede tener el hombre?– le ha enseñado que no hay vivir sin ver, que sólo la visión es evidencia y que nadie duda de lo que ve, sino de lo que piensa (...) Para el poeta sólo hay (...) pura evidencia, que es el ser mismo (...) El ser poético no le plantea problema alguno; él se revela o se vela; pero allí donde aparece, es».

El filósofo, en cambio, es el hombre que cree ante todo en lo invisible por excelencia: no en la realidad misma sino en el valor absoluto de las determinaciones que él traza en la superficie de la realidad para poder orientarse. El filósofo es el hombre de lo mediato, del reverso o la sombra del ser: de la nada, en cierto modo; de las abstracciones a las que él ha reducido las diferencias inagotables de lo real.

Estas observaciones recuerdan la división de la palabra (a partir de la cultura griega) en dos modalidades, filosofía y poesía, divorcio en el cual a la filosofía le toca el dominio de lo inteligible y a la poesía el de lo sensible. (De hecho en este punto Machado casi coincide con las páginas iniciales del libro *Filosofía y poesía* de María Zambrano, donde se afirma que la filosofía se separa de la poesía cuando se hace violencia a sí misma y sustituye la mirada de admiración ante la riqueza de las cosas por la distancia que le permite pensarlas).

Gracias a su condición ambigua, el apócrifo Juan de Mairena detecta además cierta tendencia de la filosofía y la poesía a entrelazarse, a contagiarse la una a la otra, un fenómeno que se sitúa históricamente en vida de Machado.

Es decir, las relaciones complementarias entre el poeta Machado y su apócrifo Mairena el filósofo se generalizan: se extienden a muchos otros filósofos y poetas en el cambio de siglo: «Algún día (...) se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos (...) Y estarán frente a frente poeta y filósofo –nunca hostiles– y trabajando cada uno en lo que el otro deja».

En virtud de este moderno acercamiento la poesía pasa a inspirarse en la crítica de la filosofía en cuanto fe racional: algunos poetas, al igual que Juan de Mairena en sus prosas, plantean en sus poemas el problema de la unidad del ser, de la voluntad de absoluto de la conciencia y sus entes de razón: «Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del

tiempo, la esencia separada de la existencia, como si dijéramos, el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces. Y adornarán sus liras con guirnaldas para cantar esos viejos milagros del pensamiento humano (...) Así hablaba Mairena, adelantándose al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valéry». Y nosotros nos atreveríamos a añadir a este linaje de poetas metafísicos la obra de otro apócrifo machadiano, Abel Martín, con su soneto a la nada, además del último Juan Ramón Jiménez, el *Cántico* de Guillén o *Muerte sin fin* del mexicano José Gorostiza.

Los poetas de este tipo se dedican a escrutar la metafísica en sus propios poemas (a diferencia de Antonio Machado, que, en la mayoría de los casos, la criticaba en las prosas de su apócrifo Juan de Mairena). Y, al hacerlo, transfieren su capacidad de admiración, tan propia de los poetas en general, a aquello mismo que la razón se niega a reconocer porque es índice de su debilidad frente al mundo: su propio nihilismo, su labor de abstracción: «es un portento digno de asombro esta fuerza de aniquilación, este poder desrealizante (...) Maravilla cuán milagrosa es la virtud de nuestro pensamiento para penetrar en la enmarañada selva de lo sensible, como si no hubiese tal selva, y pensar el hueco y lugar que esta selva ocupa». Pues el mundo inteligible, en lo que tiene de ordenado y figural, ya viene a ser de por sí una fabricación, un poema de nuestro pensar. Un poema, además, apócrifo (aparece aquí de nuevo esta palabra-clave) porque, en cuanto abreviación de la realidad, no tenemos ninguna seguridad de que la exprese adecuadamente: «Vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables. Postulados de nuestra razón, que llaman principios de lógica (...) Lo apócrifo de nuestro mundo se prueba por la existencia de la lógica, por la necesidad de poner el pensamiento de acuerdo consigo mismo, de forzarlo, en cierto modo, a que sólo vea lo *supuesto* o puesto por él, con exclusión de todo lo demás». Pero aún más prodigiosa es la fe en la razón, a pesar de su aparente fracaso: a pesar de que la razón, en su busca de la unidad, parezca alejarse de la variedad de lo real, en vez de penetrarla: «Porque describiendo el intelecto humano de una manera impresionante, como un hacha que se abre paso a través de un bosque, no se dice su virtud milagrosa, pues no hay tal hacha ni semejante tala, sino que la arboleda subsiste intacta, y allí donde ella está se piensa otra cosa». Y Juan de Mairena también considera poético el carácter inmaterial de lo inteligible, su condición de reverso o sombra del ser, que inspira el soneto de Abel Martín al Gran Cero o la Nada del pensamiento humano. Pues esa misma generalidad dota a las ideas de una gran poder de mediación, de objetividad, que nos permite no sólo tratar con el mundo, sino también salir

de nosotros mismos y comunicar con los demás a través de ellas: «La fe platónica en las ideas trascendentes salvó a Grecia del *solus ipse* en que la hubiera encerrado la sofística. La razón humana es pensamiento genérico. Quien razona afirma la existencia de un prójimo, la necesidad del diálogo, la posible comunión mental entre los hombres (...) Sin la absoluta trascendencia de las ideas, iguales para todos, intuibles e indeformables por el pensamiento individual, la razón, como estructura común a una pluralidad de espíritus, no existiría».

Y, en este moderno trueque de papeles entre filósofos y poetas al que Mairena alude, ¿cómo tiene lugar el tránsito en dirección contraria, es decir, el movimiento del filósofo hacia la poesía? Según Mairena, en la filosofía más reciente se advierte una tendencia a asumir un problema tan específicamente poético como el paso del tiempo, la irreversibilidad del tiempo vivido: «Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el *fugit irreparabile tempus*. Y por este declive romántico, llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo en verdad poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada». Y concluye: «Y para penetrar en el ser, no hay otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo (...) Tal es la nota profundamente lírica que llevará los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz»

Para precisar aún más esta aproximación recíproca de poesía y filosofía, podríamos decir que los modernos poetas tocados de metafísica se inspiran en una nada puramente intelectual: ellos admiran el trabajo negativo del pensamiento que reduce la diferencia de lo real. En cambio, los metafísicos modernos que poetizan, meditan sobre una nada existencial: sobre cómo la diferencia de lo real afecta negativamente al poeta en cuanto hombre, produciéndole inquietud.

Pues ahora Mairena nos revela el riesgo que corre la mirada espontánea del poeta, sometida a la contingencia de lo real: una mirada a la que no siempre le toca admirar presencias, sino también lamentar ausencias. Ya que, a diferencia del filósofo, al poeta no le cabe el consuelo de las representaciones: «A vosotros, que vais para poetas, artistas imaginadores, os invito a meditar sobre este tema. Porque también vosotros tendréis que habéroslas con presencias y ausencias, de ningún modo con copias, traducciones ni representaciones». Y de este modo termina por afirmar: «Y en verdad, el mundo del poeta, su mundo es casi siempre materia de inquietud».

Esta declaración explica que las alusiones de Juan de Mairena a filósofos como Heidegger o Bergson, le den pie a exponer la poética de Antonio

Machado, ya que reconoce en ellos la preocupación del poeta sevillano por la inquietud existencial en general o, más concretamente, por el problema del tiempo.

Para Mairena la angustia constituye la forma más general de la inquietud existencial. La angustia consiste en un sentimiento inexplicable: se siente angustia al anticipar un mal indefinido, al presentir algo negativo que todavía no sabemos lo que será.

De ahí que Juan de Mairena considere importante el hallazgo de un texto muy temprano de Machado donde el poeta constata que la angustia lo ha acompañado siempre desde la infancia y a propósito del que comenta: «¿Es que somos algo heideggerianos sin saberlo? Estos versos, escritos hace muchos años y recogidos en tomo hacia 1907, pueden tener una inequívoca interpretación heideggeriana». Se trata de una poesía muy conocida de su primer libro *Soledades, galerías y otros poemas* y que dice así:

> Es una tarde cenicienta y mustia,
> destartalada, como el alma mía;
> y es esta vieja angustia
> que habita mi usual hipocondría.
> La causa de esta angustia no consigo
> ni vagamente comprender siquiera;
> pero recuerdo y, recordando, digo:
> sí, yo era niño y tú mi compañera.

Esta conjunción de angustia, infancia y poesía resulta altamente significativa. Ya en su famoso análisis Kierkegaard asociaba la angustia a la inocencia infantil. Pues si la angustia constituye la forma de posibilidad de la inquietud existencial (la sensación de no poder determinar lo negativo que nos aguarda), es lógico que se origine en la infancia, que es cuando se ignora todo acerca de la vida que se tiene por delante.

Pero, al fundar la angustia en la infancia, antes de la implantación de la razón, Mairena llega a su vez a considerarla lo primordial y distintivo humano. Como él dice, un hecho psíquico de raíz, la inquietud existencial, se adelanta al conocer, dando lugar a una persistente relación de la conciencia con el mundo que, por ser emotiva, se presta sobre todo a ser captada por el poeta.

Juan de Mairena suele imaginarse la escena primordial del nacimiento de la conciencia angustiada como un recuerdo infantil donde unos niños juegan inocentemente mientras en torno flota el sonido amenazador de un instrumento grave o el zumbar monótono de un insecto. Y a este propósito cita unos versos de Machado:

Sobre la fuente, negro abejorro
pasa volando, zumba al volar,
cuando las niñas cantan en corro,
en los jardines del limonar.

Se oyó su bronco gruñir de abuelo
entre las claras voces sonar,
superflua nota de violoncelo,
en los jardines del limonar.

Y también:

Entre las cuatro blancas paredes,
cuando una mano cerró el balcón,
por los salones de sal-si-puedes
suena el rebato de su bordón.

Muda, en el techo, quieta, ¿dormida?,
la gruesa nota de angustia está;
y en la mañana verdiflorida
de un sueño niño volando va ...

Esta vibración o zumbido, por tanto, no es otra que la nota de angustia de la que surge la conciencia humana y que la acompaña tenue, pero insistentemente, a lo largo de su existencia, como señala Mairena: «A todo despertar (...) se adelanta una mosquita negra cuyo zumbido no todos son capaces de oír distintamente, pero que todos de algún modo perciben. De esta pinta diminuta y sombría, surge el globo total, la irisada pompa de jabón de nuestra conciencia».

Uno de estos poemas presenta un recuerdo infantil del mismo Juan de Mairena. El niño Juan está castigado en el cuarto oscuro por su madre, en una especie de vacío perceptivo que sólo le permite apreciar sonidos muy leves: «la fuga del ratón», «la carcoma en el armario / y la polilla en el cartón». Pero lo más interesante es que aquí el zumbido del insecto de la angustia se encarna en su causa principal: la inquietud por el paso del tiempo: «El niño Juan, el hombrecito, / escucha el tiempo en su prisión: / una quejumbre de mosquito / en un zumbido de peón». Pues hay que tener en cuenta que, según Mairena, «el zumbar de nuestros propios oídos es la más elemental materialización sonora del fluir temporal». A la luz de las ideas de Machado, que concibe la poesía como palabra en el tiempo y como diálogo del hombre a solas con su tiempo vivido, habría que considerar este poema un esfuerzo por imaginarse el nacimiento de su propia vocación

poética: «El niño está en el cuarto oscuro, / donde su madre lo encerró; / es el poeta, el poeta puro / que canta: ¡el tiempo y yo!».

Y Mairena continúa preguntándose: «¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par, sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de rifle, para disparadas una tras otra? Que hayamos de esperar a que se fría un huevo, a que se abra una puerta o a que madure un pepino, es algo, señores, que merece nuestra reflexión». Los comentaristas han notado la semejanza de estas palabras con un pasaje del principio de *La evolución creadora* donde Bergson habla del tiempo que tarda el azúcar en disolverse en un vaso de agua: del tiempo que separa a un proceso de su culminación. Precisamente Mairena mandaba escribir a sus alumnos poesías donde el fluir del tiempo debía expresarse como espera forzosa: como impaciencia ante algo que sólo se nos da sucesivamente, aunque fuera tan aparentemente indigno de la lírica como la cocción de un huevo. Pero, con la trivialidad del tema, quizá Mairena quisiera aludir al hecho de que el tiempo provoca tanta más inquietud cuanto menos trascendente es. Al hecho de que el tiempo nos angustia cuando, en vez de vivirse como esperanza o tránsito hacia una meta, se sufre como espera: un freno que nos mantiene en vilo ante algo que no acaba de cumplirse: «En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal. Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando (...) Adrede evito la palabra "esperanza"».

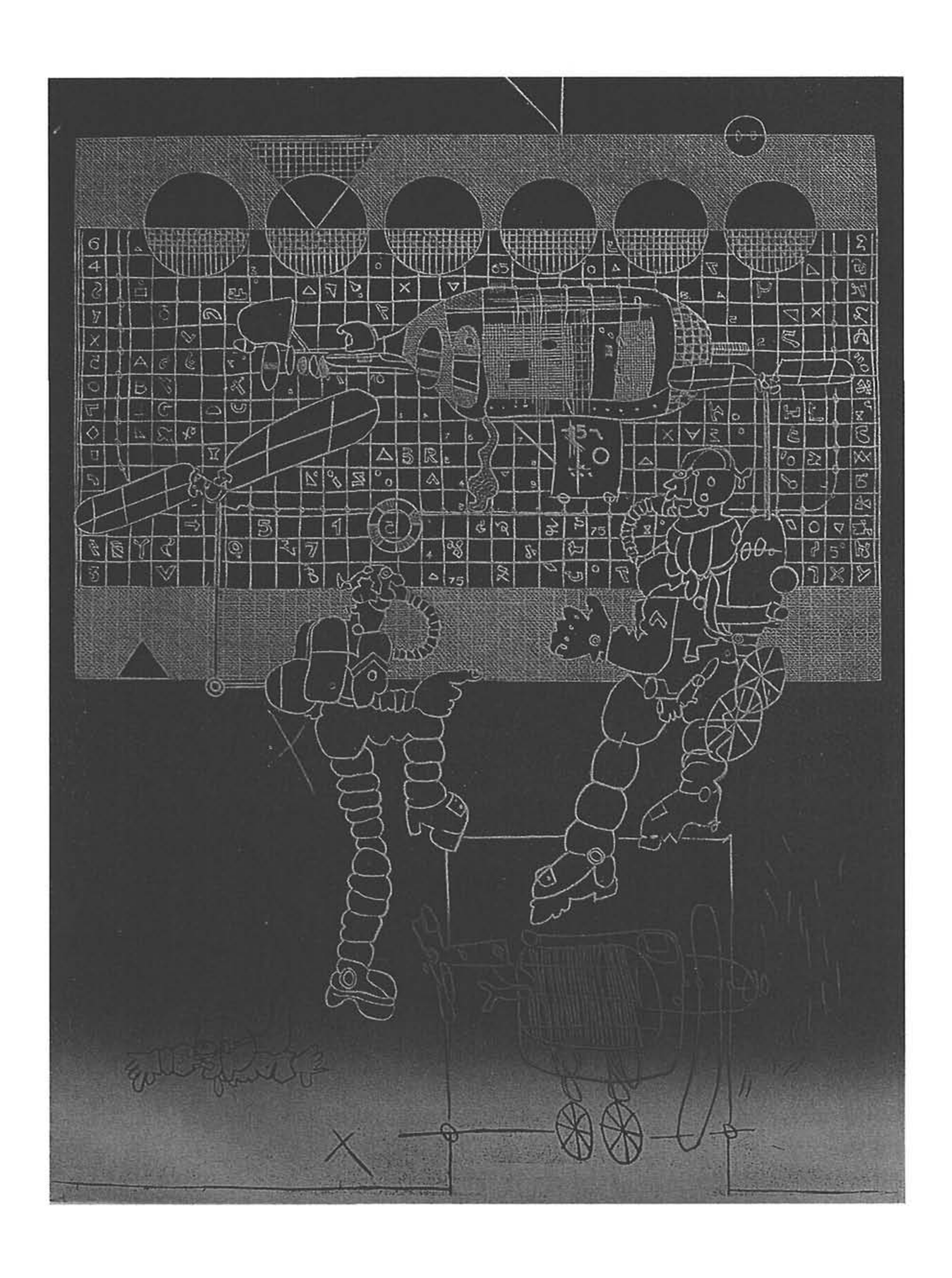
Pero el poeta también puede inspirarse en otro tipo de angustia. La variedad de la naturaleza que, a veces, le produce una sensación de novedad, maravillándole, en otras ocasiones se le antoja alteridad inasimilable: indiferencia de algo radicalmente incompatible que le causa extrañeza: «Pero a quien el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque, en la gran sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta. Además el campo le obliga a sentir las distancias». Más aún, la falta de sintonía entre el hombre y la naturaleza se traduce en inquietud por lo que supone de desequilibrio a favor de esta última: el poeta se siente abrumado cuando la naturaleza parece interpelarle y él no es capaz de responder: «Tampoco hemos de olvidar la lección del campo para nuestro amor propio. Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos (...) prácticamente nos inquieta, es una representación inquietante. ¡Tantos ojos como nos miran y que no serían ojos si no nos viesen!

Mas todos ellos han quedado lejos. ¡Y esos magníficos pinares, y esos montes de piedra, que nada saben de nosotros, por mucho que nosotros sepamos de ellos! Esto tiene su encanto, aunque sea también grave motivo de angustia».

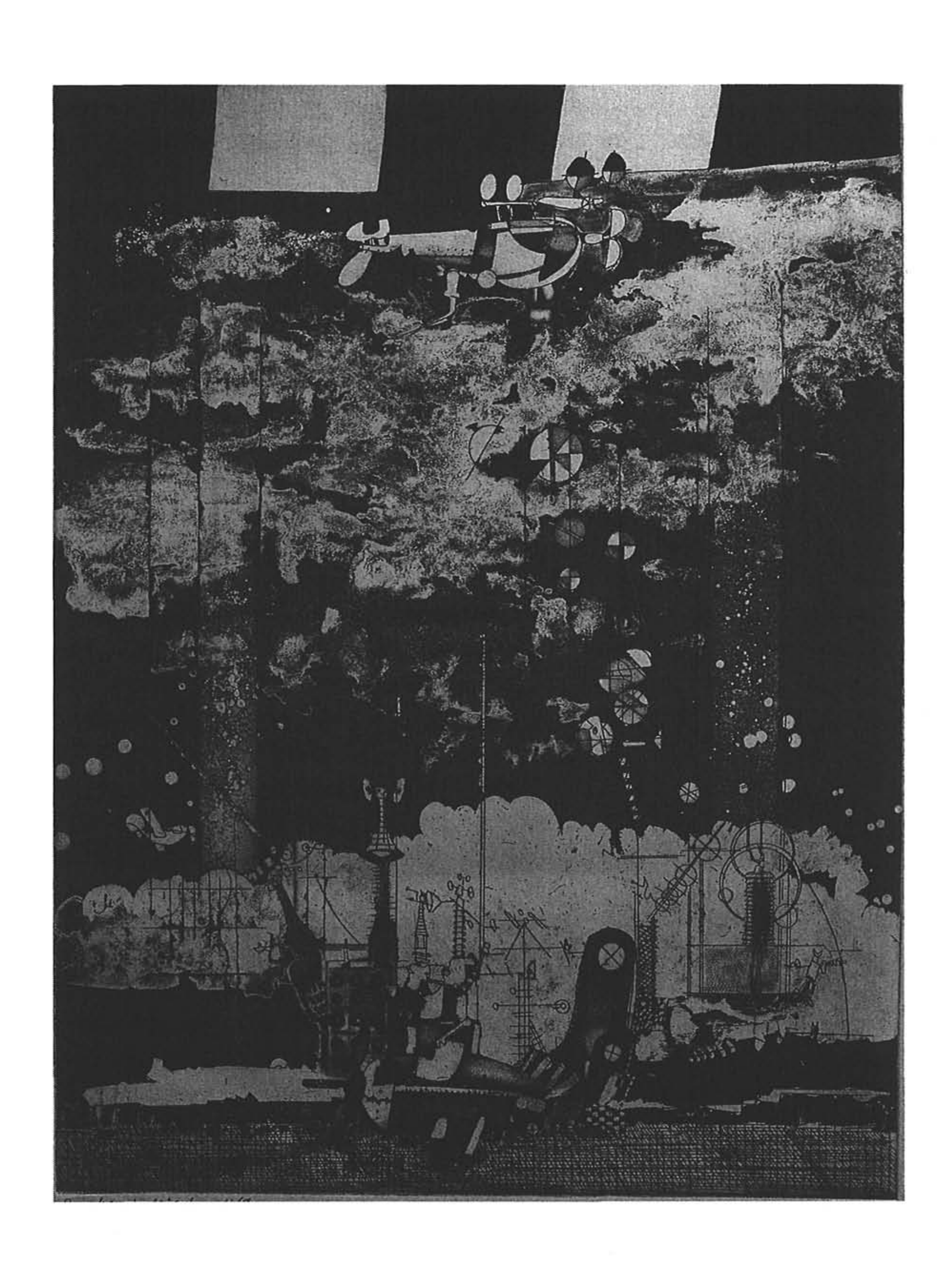
Por último, habría que dejar constancia de una importante noción que recurre en *Juan de Mairena*: la del «pasado apócrifo».

Después de los anteriores intentos, quizá estemos en condiciones de definir lo que Antonio Machado entendía por lo de «apócrifo»: una verdad que no sustituye la verdad establecida, sino que la complementa, además de revelarla indispensable a pesar de sus limitaciones. Lo «apócrifo» es una verdad que se inventa (en el sentido de «se descubre») por medio de un tránsito incesante entre lo uno y lo otro: gracias a un movimiento en el que se abandona momentáneamente la posición adquirida para situarse imaginariamente en la posición ajena.

Pues bien, esto es lo que sucede, según Juan de Mairena, con el pasado. Cuando se lo considera desde el presente, el pasado ofrece una extraña plasticidad: se expande y se vuelve apócrifo. Por eso dice también Mairena que resulta tan difícil interpretar el pasado como profetizar el futuro. Pues, en el curso de la interpretación, el pasado no pierde, desde luego, un núcleo inmodificable: los puros hechos son indiscutibles, no pueden dejar de ser lo que fueron. Pero, en cambio, el pasado también puede salir ganando en la medida en que el historiador sepa relacionar los hechos y descubrir en ellos circunstancias significativas, motivaciones ocultas y posibilidades irrealizadas: «Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable; quiero decir que, si he nacido en viernes, ya es imposible que haya venido al mundo en cualquier otro día de la semana. Pero esto es una verdad de pura lógica (...) ¿Algo más? Que siempre es interesante averiguar lo que fue. Conformes. Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así –y no es ningún absurdo que así lo veamos–, lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas». Y también: «Me diréis que, de lo pasado, siempre podremos afirmar algo con relativa seguridad, y que el hecho de que Bruto matase a César parece cosa bastante más firme y averiguada que lo sería el hecho contrario, a saber: el de que César hubiera podido matar a Bruto. En eso tenéis razón. Pero ¡qué poca cosa es saber que Bruto mató a César! Por qué, cuándo, cómo –exactamente– y aun las circunstancias más nimias que concurrieron en aquel magnicidio, son cosas que estaremos averiguando hasta la consumación de los siglos».



CALLEJERO



Quince cartas de Luis Cernuda a Gerardo Diego (1925-1959)

María Ángeles Naval

Para el poeta Manuel Vilas.
Y a los disidentes, en general.

Es difícil imaginar cómo sería la amistad de estos dos hombres que se trataban de usted, como era habitual en tiempos de la República. Este manojo de cartas autógrafas de Cernuda que aquí se transcriben para público conocimiento ofrecen la peculiaridad de su carácter fragmentario. Otros epistolarios de Cernuda, dadas las abundantes rupturas que el poeta, por carácter o por destino, sostuvo, suelen formar un conjunto más o menos concluso. Aquí se ofrecen quince cartas escritas entre 1925 y 1933 y una última de septiembre de 1959 que se cruza sin solución de continuidad. Sin duda, el perfil del trato humano entre los dos escritores queda pendiente de un balance global al hilo de un epistolario completo, en cuya recuperación se están invirtiendo ya no pocos esfuerzos.

El extenso arco temporal que comprenden estas cartas permite tener presentes varias facetas de la personalidad humana y literaria de Luis Cernuda, facetas indisociables en el autor de *La realidad* y *el deseo*. Permiten entrever los primeros contactos de Luis Cernuda con los escritores que iban a serlo de su generación, el entusiasmo ante la polémica implantación de las nuevas poéticas que asomaban combativamente en el homenaje a Góngora y en la publicación de *Carmen* (1927), la recepción de *Perfil del Aire,* los ademanes medio surrealistas y medio de impertinencia juvenil en la elaboración de la biografía y la poética para la antología de Gerardo Diego, *Poesía Española Contemporánea.* Tras de estos avatares juveniles tenemos una carta fechada en 1959 comentando la muerte de un amigo común: Manuel Altolaguirre, el poeta al que admiró Cernuda y al que después de muerto requería un mayor rigor con su vida de hombre para haber evitado a aquellos que «Quisieron consignar al olvido su raro don poético, Cuidando de ver en él tan sólo y nada más que a 'Manolito' / Y callando al

poeta admirable que en él hubo»[1]. Al final de la carta de 1959 se alude a la mala recepción de *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), es decir, a la mala relación con *sus paisanos:* Salinas, Guillén y *Perfil del aire* de nuevo casi al final de la vida y la obra.

1925-1959: de *Perfil del Aire* a los *Estudios sobre poesía española contemporánea*

Los primeros breves renglones que aquí se publican, escritos por Cernuda en 1925 no son más que un correcto, quizá tímido o pudoroso acuse de recibo de *Imagen* (1918-1921). El epistolario se hace más tupido a partir de 1927 y recae sobre tres cuestiones de carácter editorial: la aparición de *Perfil del Aire,* la publicación en *Carmen* de «Égloga» y «Homenaje» y la publicación de las dos ediciones de la antología de Gerardo Diego[2].

En la carta dos (1-8-1927) encontramos un Luis Cernuda entusiasmado y abierto hacia la amistad que le brinda Gerardo Diego. No sólo eso sino que afirma admirar y comprender sus versos al igual que los de Salinas y Guillén. Estas afirmaciones de Cernuda, escritas unos meses después de las malas reseñas que secundaron la aparición de su primer libro, no son coherentes con la leyenda cernudiana, ni con la actitud de quien escribió «A sus paisanos». En cambió están en sintonía con el buen tono epistolar que promovió entre Cernuda y L Guillén la aparición de sus sendos primeros libros. Derek Harris reprodujo estas cartas[3]. Escribe Jorge Guillén

[1] *Se trata del poema «Supervivencias tribales en el medio literario» de* Desolación de la Quimera. *El poema comienza:*

Acaso él mismo fuera en parte responsable,
Por el afán de parecer un ángel, eterno adolescente,
De aquel diminutivo familiar en exceso con el mozo,
De sabor desdeñoso para el hombre,
Con el cual en privado y en público llamaban
Unos y otros, amigos como extraños,
Con esas peculiares maneras españolas,
Al cincuentón obeso en que se convirtiera.

Las citas que aquí y en adelante se hacen de La realidad y el deseo *proceden de* Poesía completa, *Madrid, Siruela 1993, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Los versos transcritos se encuentran en las pp. 517 y 518.*

[2] *Parte del* Epistolario *que aquí se publica es complemento y por tanto ha de leerse en relación con las cartas publicadas por Gabrielle Morelli,* Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego,*Valencia, Pre-Textos, 1997.*

[3] *Luis Cernuda,* Perfil del Aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario *(edición y estudio de Derek Harris), London, Tamesis Books, 1971, pp. 195-196.*

el 26 de mayo de 1927 a Cernuda recusando las acusaciones de guillenismo que se hicieron a *Perfil del Aire*[4]: «No, yo no soy maestro de nadie. Y me causa rubor esa desmesura en los juicios (...) ¿Influencias? Bien. Pero eso es muy poco. Un poema no puede estar constituido, cuando alcanza tal *calidad,* por la sola influencia. ¿Y todo lo demás? Yo, mejor que nadie, veo en cada poema de Perfil del Aire una voz irreductible a todas las demás».

Cernuda contesta el 18 de junio de 1927 agradeciendo las palabras de Guillén y reconociéndole como maestro. No obstante, confiesa en tono algo patético la desilusión que le ha producido la acogida de su libro. Además señala cómo únicamente Guillén ha sabido leer *Perfil del Aire.* Así que en este contexto inmediato a la publicación del primer libro de Cernuda no desentona la profesión de fe salineano-guilleniana que leemos en la carta dos: «yo también comprendo, admiro, amo sus versos, lo mismo que los de Guillén y de Salinas». En la carta seis (9-2-1931) la ruptura del lazo afectivo con quienes le sirvieron de introductores en el ámbito literario se hace explícita: Cernuda retira para la antología de Gerardo Diego la dedicatoria a Guillén del poema «Escondido en los muros». Recuérdese que el libro se abría con una dedicatoria general a Pedro Salinas y se cerraba con el poema dedicado a Guillén. Parece que Gerardo Diego afeó a Cernuda la substracción de la dedicatoria y éste contesta: «Respecto a que sea o no feo quitar algo que se dio, es decir, a la dedicatoria de 'Escondido en los muros', no importa, sobre todo si lo que se dio era uno mismo y luego se comprende que no valía la pena».

Siempre se ha achacado a la susceptibilidad cernudiana una reacción exagerada, picajosa, ante la recepción de sus primeras poesías de 1927 y ante Salinas y Guillén. En *Historial de un libro* (1958) escribe Cernuda: «Poco después cayeron sobre mí, una tras otra, las reseñas acerca de *Perfil del Aire;* todas atacaban el libro. Pero lo que más me dolió fueron las cortas líneas evasivas con las cuales Salinas me acusó recibo desde Madrid»[5]. Ahora que disponemos del epistolario entre Salinas y Guillén publicado por Andrés Soria sabemos que las evasivas salinianas no eran mera percepción subjetiva de Cernuda. Cernuda, como puede verse en los fragmentos epistolares de 1927 que se han citado, albergaba en esas fechas un deseo, tal vez juvenil e inexperto, de hermandad poética con Guillén. Este

[4] *Las reseñas recibidas por* Perfil del Aire *han sido recogidas por Derek Harris,* Op. Cit., *pp. 181-188.*

Emilio Barón Palma en Luis Cernuda: Vida y obra, *Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1990, comenta estas reseñas y la reacción de Cernuda, pp. 48-54.*

[5] Prosa Completa, *Barcelona, Barral eds. 1975, p. 903*

deseo estaba vivo en el momento de la publicación de *Perfil del Aire* y lo estaba a finales de 1928 tras la publicación de *Cántico*. Es curioso leer la carta de Cernuda a Guillén desde Toulouse escrita el 30 de diciembre de 1928. Es un texto escrito en una prosa que podemos calificar de «cantiquista», muy alejada del tono rotundo, coloquial y preciso que acostumbra a usar Cernuda en sus cartas. Escribe Cernuda: «Brillan hoy, brillarán mañana, melancólicamente sus poemas, eterno reflejo de una luz fugaz. ¡Eternidad! El poeta en su aspiración desatada hacia la imposible Poesía se encuentra con la eternidad. Su tentativa, aun siendo solamente eso: tentativa, es eterna. Aspira a la poesía; fracasa. Mas la vislumbra y la muestra así; entrevista. Y esa eternidad de un intento es tal vez la única eternidad soportable; porque es la obra y no el hombre quien la vive, de lo contrario habría que inventar la palabra salvadora: suicidio. ¡La Gloria! ¡Qué insoportable angustia de páginas ciegas, sordas, eco de un hombre, huella de un cuerpo que no existe![6]».

Cernuda, inexperto, y como él mismo reconoce, adolescente[7], probablemente llevó las manifestaciones de admiración mutua entre colegas a un terreno más íntimo y personal que de alguna manera hubo de verse defraudado si, como demuestra la carta de Salinas a que me he referido, éste y su amigo Jorge Guillén vieron en la aparición de *Perfil del Aire* anticipada a la de *Cántico* una posible sombra en los méritos del poeta y catedrático de Valladolid. Así dice Salinas en carta a Guillén: «Pero luego, en la prosa epistolar el disgusto: la cuestión Cernuda. Porque es imposible ya evitar la salida de *Perfil del Aire* y eso a ti te contraría por lo que veo. (...) Y yo estoy verdaderamente desesperado porque me considero culpable de todo. Si Cernuda hace versos es casi por mi influencia, si te leyó a ti y se entusiasmó con tu lenguaje fue por mí, y si ha publicado en alguna parte por mí ha sido también. Y yo, hacedor inconsciente, estaba formando una criatura poética a tu semejanza literaria, y que hoy te molestes con el anuncio de su libro. Comprenderás mi disgusto. Aunque por otra parte no tienes razón alguna para desear con fuerza que no salga ese librito. Tú sabes, y no soy yo quien te lo va a decir, la distancia que va en extensión y en intensidad, de tu poesía a la de Cernuda. Y todo el mundo sabe quién eres tú, qué edad poética tienes, y cuál es tu familia lírica»[8].

Esta carta es anterior a la aparición de *Perfil del Aire* y también por tanto anterior a las muy elogiosas epístolas que hemos visto cruzarse entre Cer-

[6] *Derek Harris, editor,* Op. Cit., *p. 198.*
[7] *Cfr.* Historial de un libro *en* Prosa Completa, *ed. cit., pp. 903-904.*
[8] *Pedro Salinas/Jorge Guillén,* Correspondencia (1923-1951), *Barcelona, Tusquets, 1992, p. 69.*

nuda y Guillén. De una forma o de otra debió de llegar a tener noticia el autor sevillano de estas opiniones, recelos ante la aparición del nuevo poeta. En carta a Jaime Gil de Biedma, Cernuda le cuenta cómo tuvo constancia de la poca consideración que Guillén le otorgaba como poeta: «Al fin de la década del 20 tuve ocasión de oír (sin que Guillén me supiera entre el auditorio) una conferencia del mismo sobre la literatura 'joven' de entonces. Habló de Alberti y Lorca, de Salinas y Alonso, de Diego, Altolaguirre, Prados; de Quiroga, Luelmo (¿sabe quiénes eran?), y cuando yo, joven y cándido desesperaba de que se acordara de mí, lanzó mi nombre revuelto con los de dos o tres ignotos, a los que ni yo mismo recuerdo hoy. Olvidaba decir que en un momento dado de la susodicha charla, G. cedió la tribuna a no recuerdo quién, para que hablase del propio conferencista sin mengua de su natural modestia poética y literaria»[9].

Quizá con esta breve recapitulación se pueda comprender mejor la apurada situación de Salinas, que le hace ser realmente displicente con Cernuda. Ya fuera *malentendu,* inicio de la leyenda sobre Cernuda o simple frustración de un deseo de amistad excesivamente adolescente, la escisión o herida provocada por *Perfil del Aire* caló muy profundamente en la obra de Cernuda, en la obra crítica y en la labor de construcción poética personal que constituye *La realidad* y *el deseo.* En la carta catorce de 1959 alude al motivo de escándalo que provocó *ahí* (en España) la aparición de los *Estudios de Poesía Española Contemporánea.* Aquí dedica sendos ensayos a Salinas y a Guillén donde presenta la obra poética de estos autores con el marchamo de poesía burguesa: esta peculiaridad marca la distancia entre la poesía de los dos amigos y la de Cernuda. Al final de los años veinte el sentimiento antiburgués de Cernuda es el que lo impulsa hacia el cultivo de formas surrealistas y a realizar manifestaciones de rechazo de las buenas formas convencionales. En las cartas que se refieren a la publicación de la antología queda constancia de alguno de estos gestos: la negativa a redactar una biografia convencional («recibo su carta y supongo que se trata de una broma. ¿Cómo? ¿qué me dedique a contar a los crustáceos dónde nací, qué estudié y los viajes que haya realizado?»); desdén hacia la vida institucional de la literatura («lástima que no sea yo una especie de poheta (*sic*) español. Esta sería una preciosa ocasión de contar los premios recibidos en el colegio, los diplomas universitarios, y las pensiones para el extranjero. Todo ello con vistas a figurar un día en cualquier historia de la literatura, género Hurtado o Valbuena. No, no, aún no he caído tan bajo»). De forma más radical y *épantant* se cifran estas actitudes en la nota biográfica que

[9] *Luis Cernuda,* Epistolario inédito, *recopilado por Fernando Ortiz, Sevilla, 1981, p. 68.*

Gerardo Diego, imagino que con paciencia de transcriptor, consignó en la antología. Ese texto, que figura en la carta siete (4-3-1931), fue comentado años después por el propio Cernuda: el descontento y la rebeldía personal están en relación con las circunstancias políticas, con la aparición de un sentimiento antimonárquico: «Como consecuencia de tal descontento ciertas voces de rebeldía, a veces matizadas de violencia comenzaron a surgir aquí o allá, entre los versos que iba escribiendo. La caída de Primo de Rivera y el resentimiento nacional contra el rey, que había permitido su existencia, si no la había traído él mismo, suscitaban un estado de inquietud y de transtorno. Mi antipatía al conformismo me hacía difícil a veces el trato con aquellos pocos escritores a quienes conocía, repugnándome el fondo burgués que adivinaba en ellos. Unas palabras que, a petición de Gerardo Diego, escribí (...) expresaban, creo que fielmente, aquel descontento»[10].

La experiencia de la Guerra Civil y posteriormente la del exilio darán madurez a cierta forma de verse en el mundo que, si hemos de creer al propio Cernuda, le acompañó desde siempre y sobre todo desde la disolución del núcleo familiar a la muerte de su madre: «Madrid me agradaba y, por otra parte, temía comenzar a rodar sin asidero, temor que mi destino ulterior ha justificado y confirmado»[11].

El exilio cargó de razón a Cernuda en su sentimiento de diferencia, diferencia por su homosexualidad, por su falta de integración en un núcleo familiar, lo que en buena parte le estaba vedado, diferencia en su forma de ver el mundo. Como digo, la circunstancia real del exilio le permitió alzar la voz contra la cultura y contra la poesía de la España de los años cincuenta. Es la condición de exiliado político la que exhibe en la «Carta abierta a Dámaso Alonso» publicada en *Ínsula* en 1948. A estas alturas Cernuda ya sabe que su poesía no va a quedar silenciada, que tiene lectores *ahí* en España[12]. Esta «carta abierta» viene a negar la autoridad de Dámaso Alonso para referirse, para hablar inocuamente —porque inocuas eran las palabras de Dámaso Alonso- sobre la poesía de Cernuda o la de Federico García Lorca[13]. El propio Cernuda en *Historial de un libro* habría de mencionar su condición de «aislado en Sevilla»[14]; sin embargo a Dámaso Alon-

[10] Prosa Completa, *p. 911.*

[11] Prosa completa, *p. 908.*

[12] *Cfr. Norberto Pérez García,* Cernuda y la poesía española de posguerra, *Madrid, UNED, 1995 (tesis doctoral en microforma).*

[13] *Estas cuestiones pueden verse ampliadas en M.ª Ángeles Naval, «Luis Cernuda, peregrino: notas para la lectura de* Otra vez con sentimiento», 60 años después. La España exiliada de 1939, *en prensa.*

[14] Prosa Completa, *p. 903.*

so no le consiente hacer esa referencia: «Si por vivir entonces en Sevilla, me consideraba usted aislado, ¿Cómo podrá considerarme ahora?»[15]. En *Estudios sobre poesía española contemporánea* Cernuda excluye de la nómina de poetas estudiados a Dámaso Alonso. Por lo que se refiere a Salinas y Guillén, Cernuda aspira a zanjar, elevándola a categorías estéticas y morales, la cuestión suscitada con *Perfil del Aire.* Estos dos poetas son para Cernuda «poetas burgueses» y tal caracterización desarrollada por Cernuda encierra una descalificación de carácter moral: «Pero al referirnos ahora a la obra literaria de Pedro Salinas y Jorge Guillén nos encontramos con que esa obra es conforme con la sociedad, la de Guillén aún más que la de Salinas, expresando un concepto burgués de la vida y que en ella la imagen del poeta no trasciende al hombre sino a una forma histórica y transitoria del hombre, que es el burgués[16].

La poesía de Pedro Salinas es dibujada por Cernuda en los *Estudios* de 1957 como artificiosa y carente de contenido humano verdadero: «Había en él, si exceptuamos su primer libro, una especie de temor a tocar temas o situaciones donde apareciese lo humano fundamental; hasta evitaba usar las palabras para decir algo que no fuese rasgo de ingenio o preciosismo verbal; o sea, en uno y otro caso, sólo para frases donde el poeta no arriesgara nada suyo profundo».

Ese «nada suyo profundo» define la distancia que Cernuda establece entre su poesía y la de Salinas y Guillén[17]. Veamos qué recrimina Cernuda al autor de *Cántico:* «De eso se deduce que la poesía de Guillén, en cuanto poesía pura, parte de una serie de limitaciones, limitaciones de tema y limitaciones de expresión; todo lo que no sea "puro" no puede tratarse en poesía, y como lo impuro ahí es precisamente lo humano, ya tenemos una

[15] Idem, *p. 1378.*

[16] Idem, *p. 432.*

[17] *Tras esa afirmación de Cernuda late uno de los impulsos más característicos de su obra, el carácter autodescriptivo, autoconstructivo y autobiográfico de su poesía. A la manera de los clásicos, de Petrarca y de algunos poetas del Renacimiento como Garcilaso, este impulso autobiográfico es de carácter moral y ejemplarizante. Este es un tema trascendente del que con más o menos fortuna se ha ocupado la crítica y para la comprensión del cual sigue siendo imprescindible el artículo de Octavio Paz, «La palabra edificante» (1964) recogido por Derek Harris en* Luis Cernuda, *Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1977, pp. 13 8-160. La crítica filológica de la poesía habitual en la España de los años cincuenta, aun en sus practicantes menos ortodoxos, generaba cierto rechazo en Cernuda que se concreta en una idea semejante: superficialidad ante el componente humano de la poesía. En carta a José Luis Cano de 21-12-1953: «He visto tus dos artículos de* Asomante *y* Cuadernos Americanos. *No sé cómo agradecerte tu constante recuerdo de mi nombre y mi trabajo. Sería manifiesta ingratitud si te hiciera algún reparo (...) Pero, ¿por qué excluyes siempre el lado de sombra, la protesta, la rebeldía, que tan visible es? Yo creo que ahí reside lo principal, el motivo principal de cuanto he escrito». Cfr.* Epistolario del 27, *p. 108, Madrid, Versal, 1992.*

objeción importante a la figura humanísima que sus comentaristas nos brindan»[18].

En las páginas críticas de Cernuda hay incluso momentos deliberadamente satíricos, aunque expuestos con una aparente dicción fría y analítica: «Hay más; hasta el mar, que aparece en ocasiones entre sus temas, no resulta en Guillén un mar libre, sino un mar domesticado al fondo de playa veraniega, donde el poeta mira jugar a sus hijos (...) La convención burguesa del veraneo se abre así camino hasta una de las fuerzas naturales menos sujetas a convenciones, como es el mar (...) Un verso suyo, «Cuando fui tan feliz que me dormí», permite cierta vislumbre de una falla humana (de la que acaso sea responsable aquel concepto burgués de la vida que ya indiqué), falla anunciada en dicho verso con tal candor que desarma nuestra ironía»[19].

Concluye Cernuda desautorizando la crítica esencialista de corte heideggeriano que ha provocado la poesía de Guillén y que el propio Cernuda hacía suya en esa carta de 1928 que se ha citado antes: «Yo no diría, como dicen los críticos de Guillén, que su poesía es la poesía del Ser, ya que eso apunta precisamente a lo que le falta: amplitud, vuelo humano; no hallamos en ella la poesía de todo el hombre, sino más bien del hombre en un aspecto cotidiano y familiar; es decir, un aspecto transitorio del hombre determinado por la sociedad donde vive.»

Estos son los motivos de escándalo que daba Cernuda en sus *Estudios,* escándalo que tuvo poco calado en los cauces de difusión de la poesía y la crítica españolas. Con estas afirmaciones y con la selección de la nómina de la que él nombra como «generación de 1925» se ponía enfrente de la que podemos considerar, sin duda, mejor cultura literaria del franquismo pero era, al fin y a la postre, literatura institucionalizada y jerarquizada. En *Ínsula* el libro reseñado por José Luis Cano, pese al apoyo que éste prestó a la publicación de los *Estudios* en Guadarrama, es el dedicado al mismo asunto por Luis Felipe Vivanco (publicado en la misma editorial y año). En fechas inmediatamente posteriores *Ínsula* dedica un espléndido número de homenaje al poeta y crítico Dámaso Alonso.

En 1960, en algunos poemas de *Desolación de la Quimera,* Cernuda proseguía su ajuste de cuentas o el balance en verso de sus razones en poemas como «Otra vez, con sentimiento», «Supervivencias tribales en el medio literario» o «Malentendu». El carácter escabroso de alguno de estos poemas ha encontrado su respuesta en la opacidad de la Historia de la Litera-

[18] Idem, *p. 438.*
[19] Ídem *p. 44 1-442.*

tura Española a este último libro de *La realidad* y *el deseo* y en la puesta en primer plano de textos más juveniles y algo cursis a veces como *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido.*

1927-1933: Luis Cernuda y la labor editora de Gerardo Diego

Las cartas de Cernuda referentes a las dos ediciones de la antología *Poesía española contemporánea* tienen notable interés porque presentan a un Cernuda en proceso de cambio. Al preparar la primera edición de la *Antología,* en 1931, Cernuda se encuentra inmerso en la experimentación surrealista. En la carta seis se refiere a *Perfil del Aire* y *Un río, un amor,* escrito en 1929, y, como dice el propio autor en *Historial de un libro,* escrito tras un periodo de sequedad y a impulsos del «superrealismo»[20]. Las indicaciones que da a Gerardo Diego sobre la ausencia de puntuación en los poemas reflejan un estadio intermedio en la asimilación del surrealismo por Cernuda. Más adelante moderará algunos de los apectos más superficiales de esta tendencia. El título *Un río, un amor* quedará, contra las indicaciones que se dan en esta carta, definitivamente cesurado con la coma en la primera edición de *La realidad y el deseo* de 1936, dode además Cernuda intercalará algún signo de puntuación en las estrofas de este libro.

A la hora de hacer la selección de los poemas expresa a Gerardo Diego el rechazo de lo que el poeta llama «ese tiempo intermedio entre mis dos libros». Este «tiempo intermedio» está reflejado en *La realidad y el deseo* por la sección *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928). Estos poemas señalan la vinculación de Cernuda con la exaltación de la pureza poética y del clasicismo español, entusiasmo que se cifra en los actos y publicaciones generacionales del año 27. Cernuda en estos textos cultiva la pureza de la retórica garcilasista y luisiana. Las cartas tres, cuatro y cinco están motivadas por la aparición de la revista *Carmen* y por la publicación en ella de dos poemas de Cernuda: «Égloga» y «Homenaje», este último dedicado a Fray Luis de León. Cernuda busca romper con la brevedad del patrón métrico y compositivo de *Perfil del Aire.* De ahí quizá el titubeo al enviar a Gerardo Diego la «Égloga» de 130 versos endecasílabos y heptasílabos, además, claro está, del cortés deseo de no abusar del espacio de la revista. Estos poemas publicados en *Carmen* junto con «Elegía» y «Oda» han sobrevivido en el seno de la obra total de Cernuda. En cambio en la carta seis es

[20] Idem, *p. 909.*

taxativo con respecto a los romances que debió de componer en estos años intermedios: «ya que son cosas que deseo hacer desaparecer». Derek Harris ha rescatado de entre los papeles de Cernuda un romance heptasílabo[21]. Este tipo de composición, lo mismo que el poema de *Perfil del Aire* «Esa brisa reciente» dice Cernuda en febrero de 1931 que le «recuerda ahora demasiado, en expresión cosas bastante pasadas y equivocadas», «cosas faltas de sinceridad y por tanto poco mías». Ya en esta fecha apunta Cernuda la línea de distancia de su poesía con la de Salinas y Guillén: la sinceridad, la humanidad. Nótese cómo esa búsqueda de autenticidad va acompañada de la búsqueda de un patrón métrico más amplio y más libre que el de los poemas clasicistas.

Para las fechas en que se preparaba la *Antología* Cernuda tenía escrito *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos,* pero ninguno de estos libros había encontrado editor. A Gerardo Diego le pide que medie ante la editorial Signo para ver de publicar alguno de ellos. Ya en 1929 había intentado publicarlos en Plutarco y en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones por mediación de Pedro Salinas[22]. Cuando en 1933 Gerardo Diego prepara la reedición de la *Antología,* Cernuda tiene además otro libro inédito, *Donde habite el olvido,* que finalmente publicará Signo en 1934. Para la edición de la *Antología* de 1934 Cernuda introduce cambios tendentes a eliminar el peso de su primer libro y dar cabida a los otros tres que constituyen un ciclo de apertura y clausura del surrealismo en su poesía. La rebeldía moral del poeta se ha aquilatado en la precisión compositiva de la poesía clásica y se ha abierto hacia «lo obscuro», lo humano, a través del surrealismo. Será a partir de *Las nubes* cuando Cernuda se muestre como el importantísimo poeta que sin duda es en la poesía española contemporánea.

Final

El 14 de mayo de 1933 Luis Cernuda da las últimas indicaciones sobre la reedición de la *Antología.* No contiene la carta una despedida, más bien anuncia una nueva y próxima comunicación: «¿Olvido algo? Usted será tan amable que si necesita consultarme se lo comunique a Aleixandre, el cual puede averiguar mi dirección ya que mañana salgo de viaje».

Resulta grato imaginar un subterráneo afecto, oscurecido durante tantos años y encontramos a los dos escritores en la última carta. Ahora el trata-

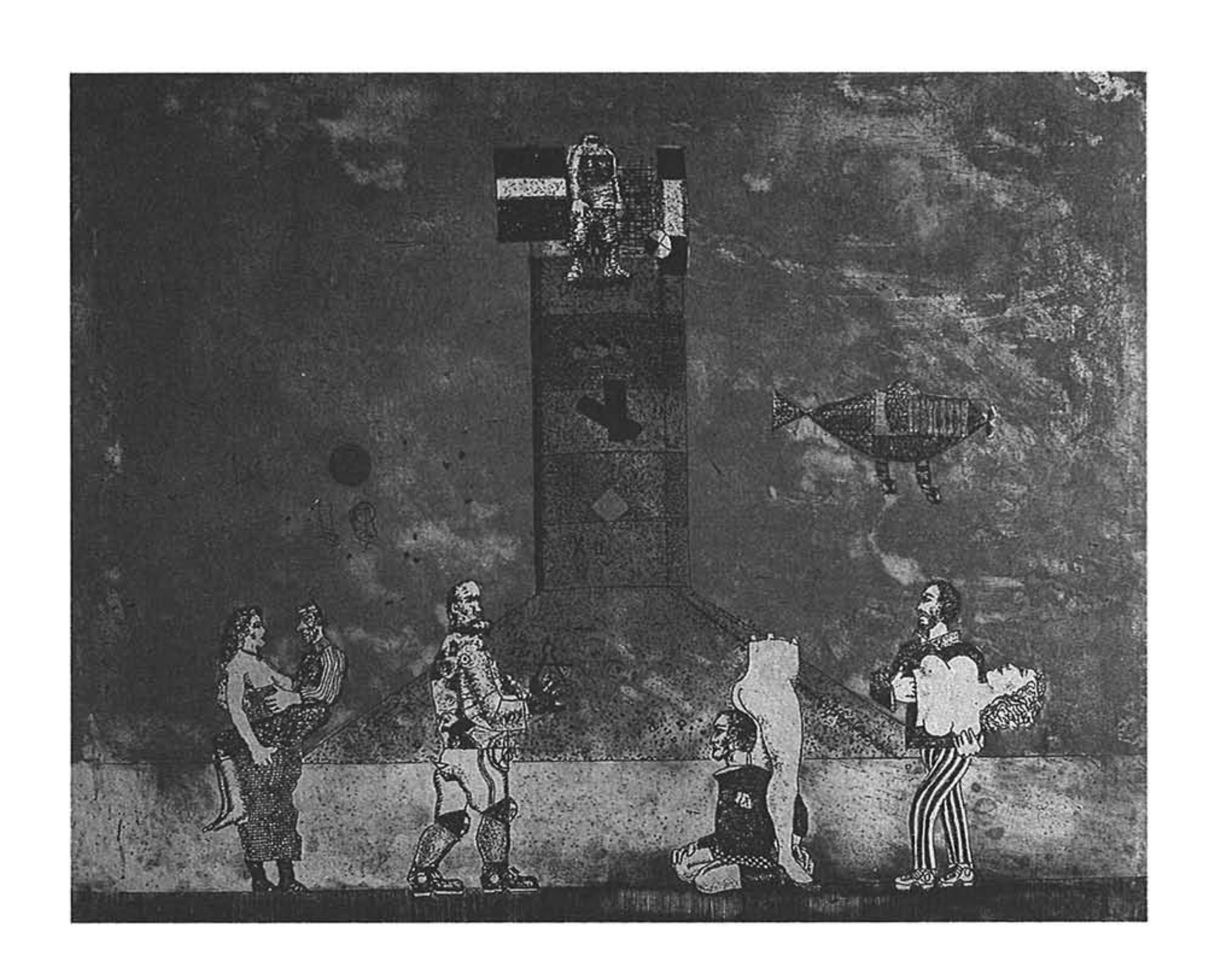
[21] Op. Cit., p. *152.*
[22] Cfr. *Salinas/Guillén,* Op. Cit., p.p. *101-102.*

miento es de tú y los jóvenes del 27 han compartido amistad reciente y viaje mexicano con Manuel Altolaguirre.

Nota a la edición de las cartas

Las cartas han sido conservadas por Enrique Cordero, que fue secretario personal de Gerardo Diego, quien se las confió con el encargo expreso de hasta cuándo no debía publicarse la carta a la que corresponde en este epistolario el número diez. El manojito de las cartas comprende papeles de varios tamaños: folio, holandesa, una tarjeta en dieciseisavo con el membrete del librero León Sánchez Cuesta, un folio timbrado de la misma librería. Todas las páginas están manuscritas excepto la de la última carta, enviada a Gerardo Diego desde México en septiembre de 1959, que va mecanografiada. Siete de las cartas sólo llevan la fecha del mes, sin consignar el año. En la presente edición se indican entre paréntesis los datos que han sido reconstruidos. El mismo sistema se emplea cuando en el texto de la carta ha habido que recomponer alguna palabra o añadir algún signo de puntuación. En el caso de los acentos se ha colocado la tilde y se hace constar la correción a pie de página. No se han modificado algunos signos que deberían haberse alterado al cambiar del texto manuscrito al impreso. Es el caso del subrayado de algunos títulos de poemas. Se ha respetado la alternancia de subrayado y entrecomillado tal como aparece en el original. Cuando alguna palabra ha sido difícil de leer se ha transcrito precedida de un asterisco. Todas las incidencias de los manuscritos que afectan a la linealidad del discurso escrito (paréntesis volados, fragmentos apaisados al margen, etc.) se hacen constar en nota a pie de página.

Estas cartas son rigurosamente inéditas, a excepción de unas líneas escritas por Cernuda el 14-9-1931 transcritas por Manuel Vilas en su artículo «Sombras en el paraíso», *Poesía en el Campus, 29: Tradiciones poéticas españolas en este fin de siglo I. La Generación del 27* (1994-1995), pág. 28.



Cartas a Gerardo Diego

Luis Cernuda

1

Sevilla, 13 de febrero 1925
Sr. D. Gerardo Diego

He recibido su libro «Imagen»; envío que le agradezco mucho.

Muy suyo,

Luis Cernuda



2

s./c. Conde de Benomar, 20
Sevilla
I.VIII.1927

Mi distinguido amigo:

Muchas gracias por su carta[1]. Quería escribirle, no sólo para agradecerle esta, sino para comentar algo de lo que dice en ella.

Escribe usted, refiriéndose a Jorge Guillén: «distanciado de mí, comprende, (perdona), y hasta admira –o sea ama, que es mejor– mis versos». Yo también comprendo, admiro, amo sus versos, lo mismo que los de Guillén y de Salinas, aunque conozco la distancia ideal que los separa.

De este afecto mío por los versos de usted no sé si Salinas le habrá dicho algo en cualquier ocasión. ¡Cuántos poemas suyos sé –escolarmente– de memoria! Ahora mismo, al escribirle si vuelvo hacia atrás la mirada encuentro sus libros entre otros libros queridos. Y si no estuviesen quietos, mudos, podrían decirle las veces que he recorrido sus páginas. Mas como no pueden hacerlo, yo lo hago por ellos.

¿Me considerará usted como lector suyo verdadero y por tanto como amigo verdadero también?

Su muy afmo.

Luis Cernuda

[1] *Gerardo Diego le había enviado una carta fechada en Gijón el 19 de junio de 1927 en la que le daba acuse de recibo de* Perfil del Aire. *Cfr. José Luis Cano, «Epistolario del 27. Cernuda y la publicación de* Perfil del Aire», Nueva Estafeta, *2 (enero, 1979), pp. 54-58. Además del párrafo transcrito por Cernuda se lee lo siguiente: Esta carta se la enviará a usted Salinas, porque yo no conozco sus señas. Estuve en Sevilla por feria, como usted sabrá, y sentí no conocerle. Otra vez será , que vaya con más calma. Mis amigos, Cossío, Alberti, me han hablado mucho de usted. Ya no es usted para mí el «anónimo sevillano» (¿probablemente Fernández de Andrada?) cuyos primeros versos me leyó un día Salinas en casa de Juan Ramón (...) sino el auténtico Luis, un Luis más de este año de los Luises: Beethoven, Fray Luis. Y navegando por espacios y tiempos «El espíritu de San Luís» y «El espíritu de don Luis» en saltos de horas o de tres siglos».*

Mi felicitación , pues, y mi sincera cordialidad. (p. 58)

3

10.X.1927

Querido amigo:

La noticia de su revista me causa verdadera alegría[1]. Ahí tiene usted mi original.

No sé si esa *Egloga*[2] será demasiado extensa. Ni si le agradará; en este caso dígamelo sin temor alguno, sinceramente.

Hablaré aquí de su proyecto. Y cuente, por lo menos, con mi suscripción. No necesitaré decirle que con mi adhesión fervorosa desde luego.

Su muy afmo.

Luis Cernuda

[1] *Se refiere a la próxima aparición en diciembre de* Carmen *y* Lola. *Poco después de la primavera debió de ser enviado el prospecto anunciador y boletín de suscripción a los 6 proyectados números de* Carmen. *Cfr. Gerardo Diego, «Prólogo»,* Carmen y Lola (1927-1928) , *Madrid, Turner, 1977 (ed. facsímil), pp. 9-31 (p. 10).*

[2] *Cernuda le había enviado la* Egloga *a Salinas y éste le contestaba con fecha 9 de agosto y en tono elogiosísimo: «En primer lugar la calificación: sobresaliente y matrícula de honor». Cfr. José Luis Cano,* Insula *(300-301), p. 12.*

4

16.10.1927

Querido amigo:

En mi *Egloga,* el verso final de la primera estrofa es efectivamente «como el silencio solo y sin acento?»

La admiración que comienza en «¡Tanta dulce querencia» se cierra con la estrofa.

Perdóneme. Le agradezco que *libremente* decida, quiera publicar mi original. Si así no fuera, todavía es tiempo –sin molestia para mi– de decírmelo[1].

Suyo afmo.

Luis Cernuda

[1] *Las aprensiones de Cernuda parecen injustificadas a tenor de lo declarado por Gerardo Diego en el prólogo de 1977: «Estimé que de cuanto había recibido hasta octubre o noviembre lo más importante era el poema de Cernuda . Y le presenté abriendo el número (...) Esta independencia y libertad estimativa mía no la olvidaría nunca el poeta sevillano. Y el comienzo de su poema vino a ser como un emblema de la intención elevadora de «Carmen». «Tan alta, sí, tan alta –en revuelo sin brío–, la rama el cielo prometido anhela...» Poesía tan de escuela sevillana del XVI, del XVII, del XX, de siempre. Y tan inconfundible de su poeta nuevo. Aunque luego derivase su rumbo por otros derroteros» (p. 15). En carta a José María de Cossío de 15 de octubre de 1927 le anunciaba Gerardo Diego al común amigo la publicaciónde «una larga égloga de Cernuda que te gustará».Cfr. Gerardo Diego/José María de Cossío,* Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27, *Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 165.*

5

8.1.1928

Mi querido amigo:

Acabo de leer «La Gaceta literaria» y no puedo demorar esta carta que pensé escribir hace tiempo desde que vi «Carmen»[1]. Pero yo quería remitirle a la vez mi homenaje a Fray Luis de León[2]. Se lo enviaré más adelante, aunque desde luego está terminado. Estoy con «Carmen». ¿Qué pudiera esperarse de un poeta joven, español, que no esté con ella? No obstante supongo que el motivo de ese ataque es la nobilísima, valiente y decidida «Lola». Precisamente por atreverse a decir cosas que muchos amigos nuestros sienten y no quieren decir. Cosas que es ya absolutamente necesario decir[3].

Mi más decidida adhesión, pues, a esas dos incomparables amigas. ¡Cómo sentiré sus ausencias cuando llegue el día límite, cuando no estén visibles entre nosotros! Pero aunque esa existencia sea tan breve yo la deseo para las dos muy feliz, en lo posible. Lo imposible ya está apareciendo.

Todo esto sé que para usted no es necesario. Pero sí es necesario para mí decirlo.

Afectuosamente suyo,

Luis Cernuda

[1] *Cernuda había leído en concreto un artículo firmado por A(ntonio) E(spina) en la sección «El torpedo en la pista» y en el que bajo el título de «Cuestión de faldas» se hace la reseña de la aparición de* Carmen *y* Lola. *Se trata de una burla de las intenciones de Diego de separar la poesía* (Carmen) *del barro y las disputas de la vida literaria reservadas a* Lola. *Se presta fácilmente a la burla el juego de presentar las publicaciones personificadas como dos mujeres amigas y a ese juego se entrega el reseñista. El tono es de gacetilla satírica: «La* Lola *es mala mujer y cuando la señorita no la oye, habla pestes de ella. Dice que es una hipócrita, que es hija de un cura y que todas las alhajas que ostenta son bisutería. (...) En fin, Carmen y Lola (o Lolita y Carmina) no harán nada de provecho si siguen como se han presentado. La una, hipócrita; la otra, deslenguada».* Apud La Gaceta Literaria, *1-1-1928, p. 3, Madrid, Turner, 1980, p. 153. (ed. facsímil).*

[2] *Se refiere al poema «Ni mirto ni laurel. Fatal extiende» que apareció en el número de* Carmen *3-4, número dedicado a Fray Luis de León.*

[3] *Pese a que Gerardo Diego al presentar la edición facsímil de la revista quita importancia a la polémica suscitada por* Lola *(Cfr. p. 27), este párrafo de Cernuda refleja un calor combativo que responde al estado real de los ánimos en el momento, caldeados con la celebración del centenario gongorino: Juan Ramón fue puesto en la picota en el número 2 de* Lola *por su negativa a participar en el centenario y por sus alusiones desdeñosas a Gerado Diego y a la* Revista de Desoriente. La Gaceta Literaria *había empezado las publicaciones polémicas en el mismo mes de mayo de 1927 imprimiendo las negativas de Valle-Inclán, Unamuno y Machado a la invitación cursada por Gerardo Diego para participar en el homenaje a Góngora. Insistía* La gaceta Literaria *sobre el polémico homenaje a Góngora en enero de 1928. En el número siguiente al que reseñaba* Carmen *insertó un artículo en que se invitaba a abandonar el gongorismo. Moreno Villa en su autobiografía tras comentar los ataques de* Lola *a Juan Ramón Jiménez escribe: «Podría reportar más datos, pero me cansa y cansaría al lector. Lo que me interesa es dejar sentado que la nueva generación irrumpía sin miedo, en franca algarabía, y que la tensión de la vida literaria de entonces era muy fuerte».* Apud Vida en claro, *Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 154.*

6

9, Febrero (1931)

Mi querido amigo:

Vamos a intentar en lo posible un acuerdo respecto a mis piezas de antología –quiero decir de usted.

Este libro inédito se llama *Un río un amor.* De la selección que usted hace nada tengo que objetar. Sólo unas indicaciones. El poema cuyo título pensaba cambiar, es decir, *Río Rita,* lleva ahora el de *Alguien más.* Y desde luego deseo que la puntuación de todos los poemas de este libro se reduzca a un punto al final de cada estrofa; aunque en las copias que usted tiene no ocurre así, creo que será fácil rectificar. Sólo una excepción en la poesía *No intentemos el amor nunca,* en la cual el verso «Cielo Sereno, Colorado, Glorias del Infierno», necesita llevar esas dos comas que separan un nombre de ciudad de otro. En cuanto al título del libro, como habrá visto en el cuaderno de Manolo Altolaguirre[1], tampoco debe llevar una coma separándolo.

Nada que decir respecto a la selección de Perfil del Aire; excepción hecha de «Esa brisa reciente». No me desagradaba ese poema, sobre todo el final, pero me recuerda ahora demasiado, en expresión, cosas bastante pasadas y equivocadas como quizá en ninguna de las otras poesías que usted escoge. Respecto a que sea o no feo quitar algo que se dio, es decir a la dedicatoria de «Escondido en los muros», no importa, sobre todo si lo que se dio era uno mismo y luego se comprende que no valía la pena[2].

La cuestión difícil viene ahora. Como recordará, yo le dije que no quisiera dar nada de ese tiempo intermedio entre mis dos libros. Son cosas faltas de sinceridad y por tanto poco mías. Si a pesar de todo (,) usted insiste en dar algo (,) yo no sé qué sería preferible. Ese romance que usted dice lo rompí o perdí hace algún tiempo juntamente con otro de igual extensión.

[1] *Si se refiere al folleto* La invitación a la poesía, *Madrid, La Tentativa Literaria, 1933, G. Diego debió de ver unas pruebas de imprenta o un original.* Cfr. *José Luis Cano, «Noticia de una edición casi desconocida de Luis Cernuda»,* Insula, *207 (febrero, 1964), p. 13*

[2] *Tras estas líneas late la espinosa cuestión de la recepción de* Perfil del Aire *ya comentada en la introducción a estas cartas. La publicación de «Escondido en los muros» en la revista de Valladolid* Verso y prosa *motivó una elogiosa carta de Guillén que el propio Cernuda en carta a Capote de diciembre de 1926 calificó de excesiva (Cfr. E. Barón Palma,* Op. cit., *p. 46). Esta es probablemente la razón por la que Cernuda le dedicara este poema de su primer libro. Véase* Perfil del Aire *(ed. y estudio de Derek Harris),* Cit. sup. *p. 143.*

Ya ve que son cosas que deseo hacer desaparecer. En último caso, puede dar lo que quiera pero haciendo al pie de la página la indicación de que se incluyen contra la voluntad expresa del autor que no las reconoce como suyas.

La nota que usted me pidió la escribimos en colaboración Vicente Aleixandre y yo; es pues la misma para los dos. Vicente se la enviará con sus poemas y si él tardara demasiado ya la enviaré yo. Es muy breve y no sé si le parecerá demasiado enérgica[3].

Gracias por sus líneas sobre mi artículo. Pero aquello no era crítica ni mucho menos tenía que ver con el surrealismo. Son cosas que quería decir en alto; nada más.

Acabo esta carta tan larga que me deja bastante cansado. ¿Olvidaré algo? Hacía tiempo que no escribía tanto. De todos modos usted me indicará otra cosa que haya dejado sin aclaración.

Respecto a(l) retrato ¿qué debo hacer?

Un abrazo de su amigo

Luis Cernuda

Muchos afectos para José M. de Cossío

[3] *En Gabrielle Morelli,* Op. cit. *p. 200 se lee la carta de Aleixandre, con fecha 14 de marzo en la que se contiene la nota a que se refiere Cernuda: «¿Tú crees que a alguien le importa realmente saber que yo vivo en Madrid desde la pubertad, que me hicieron hacerme abogado, que no ejerzo mi carrera (¿mía?) y que no hago más que vivir cuanto puedo y lo que puedo, escribiendo poesía porque es mi necesidad todavía? A nadie le importa. Yo he estado dos cortas temporadas en París; me he asomado brevemente a Inglaterra y Suiza; no me he educado en ningún colegio de religiosos... Datos, datos ¿Pero son estos datos mi vida? Mi vida es mía y no tengo por qué ponerme a contársela a nadie.» Este texto lo reprodujo Gerardo Diego con parsimonia y respeto de antólogo en la edición de 1932. Cfr.* Antología de Gerardo Diego. Poesía Española Contemporánea *(ed. de Andrés Soria Olmedo), Madrid, Taurus, 1991, p. 745.*

7

4 Marzo (1931)

Mi querido amigo: recibo su carta y supongo se trata de una broma. ¿Cómo? ¿Que me dedique a contar a los crustáceos dónde nací, qué estudié y los viajes que haya realizado?

Sentiría mucho que usted viese en esta resistencia un obstáculo a su proyecto. No, amigo mío. Crea al contrario que si no estuviese usted en ello ya habría desistido de mezclar mi nombre al de muchos de esos pohetas antologados, a quienes conozco de pies a cabeza (o mejor de cuerno a pezuña) y por tanto no me seduce gran cosa tal compañía.

Pero el sacrificio no voy a llevarlo hasta ese extremo. Adjuntas van aquí unas líneas, lo único que puedo decir en la ocasión. Y eso sustituye a la anunciada nota de Aleixandre y mía. ¿Terminada pues la cuestión?

Lástima que no sea yo una especie de poheta español. Esta sería una preciosa ocasión de contar los premios recibidos en el colegio, los diplomas universitarios y las pensiones para el extranjero. Todo ello con vistas a figurar un día en cualquier historia de la literatura género Hurtado o Valbuena. No, no; aún no he caído tan bajo.

Edad, pongamos ya que se empeña que nací el 21 de septiembre de 1906[1]. Retrato, ya le enviaré cualquier vaga efigie. ¿Porqué no un dibujo? Lo que yo soy aparece algo quizá en un retrato que hizo Moreno Villa.

Dígame, le ruego, sobre esto.

Un abrazo de su amigo,

Luis Cernuda

(Ahí van esas líneas como respuesta a sus cuestiones)

No valía la pena de ir olvidando poco a poco la realidad para que ahora fuese a recordarla y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece, mis amigos, mi familia, mi país.

No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo (,) sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres.

[1] *Ante la insistencia de Gerardo Diego por publicar datos concretos de los autores Cernuda decide dar el año de su nacimiento, 1902, ostensiblemente alterado. Pese al dato suministrado por Cernuda, en la* Antología *de 1932 figura 1902 como año de nacimiento, en cambio en la de 1934 aparece la fecha de1904. Sobre este asunto debió de suscitarse alguna broma a tenor de lo que escribió Aleixandre a Gerardo Diego (7-6-1931) y que publica Morelli, pp. 203-204: «El otro día vi a Federico, ajeno a tus datos. Ayer estuvo aquí Cernuda, más ajeno. Me preguntó: ¿Qué dirá Gerardo sobre la fecha de mi nacimiento? Yo, según tu recomendación callé. El nada sospecha de esa bomba.»*

8

14 Septiembre[1] (1931)

Querido amigo: recibo carta de la editorial Signo juntamente con unas pruebas de las poesías mías incluidas en su Antología. Veo que entre ellas no figuran las que usted escogió de los Placeres Prohibidos. ¿Es que se trata de un error? Ruego que me conteste, si es posible a vuelta de correo, porque no puedo devolver las pruebas hasta aclarar la cuestión. Perdone la molestia.

Su buen amigo,

Luis Cernuda

[1] *Esta carta va escrita en una tarjeta de la librería de León Sánchez Cuesta. La firma va atravesada en el margen derecho.*

9

(14-9-1931)

Querido amigo: Olvidé en mi otra tarjeta darle mi nueva dirección: Lope de Rueda 10 (ático). En todo caso será mejor que me escriba a casa de L. Sánchez.

Quiero añadir también que si el editor por falta de páginas se niega a incluir esos poemas, yo por falta de interés me niego a incluir los restantes. Así todos saldremos ganando: él en páginas y yo en tranquilidad. Si usted no puede arreglar con ese señor el asunto, pienso comunicárselo con tales palabras[1].

Su amigo,

Luis Cernuda

14, Sepbre. (1931)

[1] *En carta de Palazón a Diego con fecha 16 de septiembre se aclara que este asunto fue un mero error. Cfr. G. Morelli,* Op. Cit., *p. 139.*

10

Madrid, 8 Octubre (1931)

Querido amigo: pocos días después de recibir su tarjeta me enviaron de «Signo» las pruebas que faltaban. Así pues (,) todo parece arreglado.

Ahora quisiera pedirle un favor, que no es para mí. Está en Madrid la antigua amiga de Villalón. Me dice que todos los manuscritos del mismo pasaron a poder de ese individuo a quien llaman Sánchez Mejías; que le ha pedido repetidas veces que se los devuelva, siendo difícil el editarlos, para guardarlos ella misma. El tal tipo no le ha caso y por último le dice que se los ha dado a Cossío. Tal vez pueda usted averiguar si esto es cierto; y entonces pedir a Cossío devuelva los manuscritos[1].

Hay otra cosa. Los «Romances del 800» están agotados. Y la amiga de Villalón está dispuesta, si el hermano proporciona dinero (cosa factible según parece), a hacer nueva edición, añadiendo, ya en el mismo libro, ya en otro, cosas inéditas. En este caso, usted que estimaba y quería a Villalón ciertamente y no como Bergamotta, Albertini y comparsas[2] ¿se encargaría de cuidar la edición y hacer la selección de lo inédito? Sin compromiso para usted, claro es.

Comprenderá pues la importancia que tiene el rescate de los manuscritos, los tenga Cossío o el toreador[3]. Parece además que hay un libro inédito que está, o estuvo, en una editorial de Madrid.

¿Quiere usted decirme lo que sepa? o, si prefiera dirigirse a la ex-amiga, ahí va la dirección: Concepción Ramos. Menéndez Pelayo, 19. Sevilla.

Le saluda afectuosamente

[1] *Véase Fernando Villalón. El poeta y su obra,* Scripta Humanistica, *74, Maryland, USA, 1990, p. 73. A la muerte de* La Argentinita *estos papeles pasaron a su hermana (Cfr.* Ibidem, *p. 74). Es conveniente para entender el contexto en que debe insertarse esta carta de Cernuda leer todo lo relacionado con la muerte de F. Villalón, pp. 66-75 del libro de Pilar Moyano.*

[2] *El tono despectivo que utiliza en esta carta hacia Sánchez Mejías, Alberti y Benjamín puede ser una forma de manifestar cierto rechazo a la manera como organizaron el entierro y el homenaje póstumo de Fernando Villalón sus amigos, literatos y no literatos.*

[3] *En el epistolario ya citado de Diego y José María de Cossío no se recoge ninguna referencia a los papeles de Villalón.*

11

26 de octubre (1931)

Querido amigo: me permito enviarle estas líneas para recordarle su conversación conmigo el otro día. Ya sabe que me importa cobrar la cantidad que «Signo» haya decidido conceder a los colaboradores de la antología[1]. Ya recordará también que le dije cómo tenía unas cuentas pendientes de nuestro amigo Manolo Altolaguirre, cuentas de gas y luz que él, por las razones económicas que usted supondrá (dificultad en cobrar su pensión, gastos de viaje, etc.), no pudo dejarme. Hay además otra razón para mí de urgencia: que en la semana próxima me marcharé de Madrid.

Agradeciéndole su intervención en el asunto, le saluda su amigo:

Luis Cernuda

[1] *Dice Palazón a Diego en carta de 7-9-1931: «El libro saldrá encuadernado al precio de 10 pts. –ocho la rama y dos la encuadernación– haciéndose los descuentos de librería y derechos de autor sobre la rama».* Apud G. Morelli, Op. cit., *p. 136. En* Historial de un libro *y en el libro de Rafael Martínez Nadal,* Españoles en la Gran Bretaña, *Madrid, Hiperión, 1983 se hacen bastantes referencias al desenvolvimiento pecuniario de Luis Cernuda.*

12

Doctor Cortezo, 15 pral.
8 Diciembre (1931)

Mi querido amigo:

Una mudanza y un cambio de régimen individual creo que bastarán para disculpar el retraso de esta carta. En efecto, las gentes con quienes vivo han cambiado de casa, y por lo tanto yo con ellas. Y por otra parte he abandonado a León Sánchez para caer en brazos de las recién nacidas «Misiones pedagógicas»: tres horas de trabajo nada más, y trabajo simpático además[1].

Esto en cuanto a mí; es suficiente. No recuerdo el número de la señora Ramos ¿Era 9 o 19? ¿Le escribió ella a usted como pensaba? Estoy totalmente de acuerdo con lo que usted proponía acerca de las obras de Villalón. Si el hermano entrega el dinero suficiente, como cree esta señora, no habría pues inconvenientes. Si usted no ha recibido la carta que ella iba a enviarle, le ruego me lo diga, así como el número de la casa; en tal caso yo le escribiría para preguntarle si la edición cuenta ya con la indispensable base económica.

Me ha dicho Salinas que la Antología saldrá dentro de unos días. Yo le agradecería, si es posible, que enviara un ejemplara César Barja[2]. No sé si usted le conoce de nombre: es profesor de literatura española en la universidad de Los Angeles. Se trata de una persona muy inteligente, simpática y cordial. Ha escrito dos libros de versos, y me prometió hablar de esa anto-

[1] *El Decreto constitutivo de las Misiones Pedagógicas se publicó en la* Gaceta de Madrid *el 30 de mayo de 1931. El Patronato se constituyó por Orden de 6 de agosto. El presidente fue Manuel Bartolomé Cossío y entre sus miembros figura Pedro Salinas. La primera de las «Misiones» itinerantes tuvo lugar en Ayllón (Segovia) entre el 16 y el 13 de diciembre de 1931. En el informe del Patronato de los años 1931-1933 Cernuda figura como «Luis Cernuda, escritor» en la Misión de la Navas (Ávila) del 13 al 18 de Julio de 1932. Véase Patronato de Misiones Pedagógicas,* Misiones pedagógicas, Septiembre de 1931-Diciembre de 1933, *S. Aguirre, Madrid, 1934 (ed. facsímil a cargo de María Dolores Cabra Loredo, Madrid, El Museo Universal, 1992), p. 18 y Eugenio Otero Urtaza,* Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular, *Ediciones do Castro, Sada, 1982. Estos datos permiten fechar con precisión esta carta en 1931, a pesar de que la participación de Cernuda en las Misiones Pedagógicas viene fechándose en 1933. Cfr. E. Barón Palma,* Op. cit., *pp. 105-106.*

[2] *César Barja, Guitiriz, Lugo, 1892-Los Angeles, California, 1952. Es autor de* Literatura Española: libros y autores modernos *(1924).* Literatura española: libros y autores contemporáneos *(1935).*

logía tan pronto la conociera. Si lo desea le daré la dirección: en este momento no me es posible[3].

Ahora un ruego: ¿Podría usted interponer alguna influencia con «Signo» para que me editaran algún libro de versos? Yo se lo ruego, porque pasa el tiempo y nada publico. Escribir nuevamente, sólo unas cosas en el Heraldo. Escríbame pronto.

Un abrazo de su amigo[4],

Luis Cernuda

[3] *En el margen izquierdo se lee atravesado:*

Barja vive en: 10721 Wellworth Ave.
Los Angeles, California
U.S.A.

[4] *Desde «pasa el tiempo» hasta la firma va escrito en el margen derecho.*

13

9 de marzo (1932)

Mi querido amigo: sólo dos líneas para rogarle muy encarecidamente escriba a «Signo». No he recibido la antología. Telefoneé a los editores dos veces; una me dicen que la enviarán enseguida, y otra que les extraña mucho.

Naturalmente, a mí también me extraña mucho, y me desagrada aún más. En usted confío para recibir, ¡al fin!, la dichosa antología

¿Les escribirá a vuelta de correo?

Hasta uno de estos días, que le escribiré detenidamente.

Su buen amigo,

Luis Cernuda

14

Sr. D. Gerardo Diego
14 de mayo (1933)

Mi distinguido amigo: el señor Palazón me avisa de que aún aguarda usted las variaciones que deseo introducir en las páginas mías de la antología.

Son estas: suprimiría las poesías número 1, 2, 3, 5, 6, 7 y acaso las número 13, 14 y 15; introduciría en cambio aquellas que figuran en «La invitación a la poesía» con los siguientes títulos o primeros versos: «Carne de mar», «Los marineros son alas del amor» (esta tengo interés especial en que figure), «Como leve sonido», «Donde habite el olvido», «No es el amor quien muere» y «Los fantasmas del deseo» (esta no figura en «La invitación» pero está en las pruebas que la imprenta Aguirre guarda de un libro mío, «Donde habite el olvido». Si usted quiere verlo y entresacar de él algo, yo lo preferiría así.

Todo esto, claro es, ajustado a las necesidades de espacio, y a su parecer. En realidad, sólo hay un poema que tengo interés en que figure y ya se lo indico líneas más arriba («Los marineros», etc.).

En lo que respecta a biografía, las líneas que usted escribió como «Vida», pueden servir; no obstante(,) me gustaría que añadiera una cosa, a mi parecer de interés, mi falta de ascendientes castellanos y la mezcla de sangre galaica y francesa que en mí hay; contradicción viva dentro de mí.

Por lo que respecta a «Poética» aparte le envío unas cuartillas: espero que suprima en cambio todo lo restante que en la prime(ra) edición figuraba, hasta llegar a «Obra», donde será necesario añadir «Donde habite el olvido», (inédito)[1] 1933 (.) «La invitación» creo no debe mencionarse, ya que no es un libro verdadero. *Inutil indicar que no vería con agrado cualquier mención a la «recompensa» del concurso literario del pasado año.

¿Olvido algo? Usted será tan amable que si necesita consultarme se lo comunique a Aleixandre el cual puede averiguar mi dirección, ya que mañana salgo de viaje.

Le saluda atentamente,

Luis Cernuda

El retrato que figura en la Antología es de 1931 y no de 1930, como allí aparece

[1] *El paréntesis figura volado y con una raya que indica donde ha de insertarse su lectura.*

15

Tres cruces, 11
Coyoacán
México, D.F.
México
Septiembre, 6, 1959

Querido Gerardo:

Te agradezco mucho tu carta del 21 pasado, que di a leer a Concha Méndez y a Paloma, quienes también te han agradecido las líneas tan afectuosas sobre Manolo y su muerte dramática e inesperada.

Digo «inesperada» y en verdad que la noticia del accidente no me sorprendió tanto como debiera, ya que Manolo, poseído por una impaciencia extraña y movido por sus antojos, parece ahora, a pesar de los obstáculos que hubo para su viaje, haber alcanzado algo que le rondaba y le instigaba a buscar ese final.

El coche del accidente donde perdieron la vida ambos, María Luisa Gómez Mena en el acto y Manolo pocos días después, no era aquel en que tú, él y yo fuimos a Puebla el año pasado, sino un Renault flamante, que les esperaba en el puerto aéreo de París a la llegada de ellos[1].

Era el más joven de todos nosotros. Ya es el tercer poeta de nuestro grupo, que desaparece. Recuerdo las palabras de Pascal, comparando la vida humana a la situación de un grupo de hombres que ve cada día desaparecer a uno de ellos, y los supervivientes esperan que les llegue el turno de desaparecer también.

[1] *Manolo Altolaguirre viajó a Madrid y París en el verano de 1959 llevando su película* El cantar de los cantares, *–texto fílmico al que Concha Méndez califica de «poema cinematográfico»– para presentarlo en el festival de San Sebastián. Cfr. Paloma Ulacia Altolaguirre,* Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas, *Madrid, Mondadori, 1990, p. 134. Desde 1952 Cernuda ocupaba durante sus estancias en México una habitación en casa de Concha Méndez, situada junto a la de Paloma Altolaguirre, hija de ésta y Manuel Altolaguirre. María Luisa Gómez Mena fue la segunda mujer de Manuel Altolaguirre.*

Como tu carta la recibí después de la fecha que me dabas como límite de tu estancia en Sentaraille, he aguardado unos días para escribirte y enviarte estas líneas a Madrid.

El año pasado pedí (*sin acento el orig.*) al Fondo de Cultura que te enviara ejemplar de mi libro, que firmé para ti. Si no llegó a tus manos, se debe sin duda a cualquier dificultad ahí, porque no me parece que la editorial olvidara mi encargo. Pido que averigüen qué ocurrió, o si es largo el proceso, que te envíen otro ejemplar. Perdona.

Leí (*sin acento origi.*) con mucho gusto y admiración tu «Egloga» y te repito las gracias por el ejemplar de la misma, como recuerdo de tu visita a México.

Seix Barral imprime una colección de varios estudios literarios míos, con el título de «Poesía y Literatura». Espero no haya ahí motivo de escándalo, como sí hubo en el libro de «Guadarrama»[2]. Por lo demás no hablo

[2] *El libro publicado en la editorial Guadarrama en 1957 se titula* Estudios sobre poesía española contemporánea. *En un primer capítulo Cernuda estudia la poesía decimonónica (Campoamor, Bécquer, Rosalía). A continuación se ocupa de «la generación de 1898» (Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez). En un grupo de «transición» estudia la obra de León Felipe, Moreno Villa y Gómez de la Serna. El último y polémico capítulo estudia la «generación de 1925» (Salinas, Guillén, Lorca, Aleixandre, Manuel Altolaguirre). Según se desprende de las cartas publicadas por José Luis Cano en* Epistolario del 27 , *Madrid, Versal, 1992, no le fue fácil a Cernuda encontrar editorial para su libro. Algunas de sus opiniones sobre Juan Ramón, Salinas o Guillén debieron resultar escabrosas: Tu objeción –escribe Cernuda a J.L. Cano– al estudio sobre J. R. Jiménez me aclara el por qué Reyes no ha querido publicar el librito entre las ediciones del Colegio de Mexico. Ya Octavio Paz me indicó algo, pero sin convertir el capítulo en obstáculo insuperable (...).*

No aludo a la tolerancia que tiene el J.R.J. para publicar toda clase de canalladas y ruindades (recuerda lo que dijo sobre Aleixandre), mientras que yo no puedo examinar su obra y, argumentando sobre la misma, opinar franca y libremente.

Apud. *José Luis Cano,* Epistolario del 27, *p. 142. El propio José Luis Cano, que había ayudado a la publicación del ensayo de Cernuda en Guadarrama, lo soslaya en sus reseñas de* Insula *y antepone al de Cernuda el libro de Luis Felipe Vivanco* Una introducción a la poesía española contemporánea *(cfr. «Una introducción a la poesía española contemporánea»,* Insula, *134 (15-1-1958, pp. 8-9). Las líneas que voy a transcribir sin duda molestaron a Cernuda, cuyo ensayo es mencionado entre otros al principio de la reseña, pero queda excluido y probablemente aludido en este párrafo final: Vivanco ha visto a cada poeta en su palabra mejor, más honda y auténtica. Y su mirada es siempre noble y penetrante, llena de respeto profundo y de la más legítima curiosidad, aun para aquellas palabras que pueden ser ajenas y aun contrarias a la suya. Nada más ajeno a la crítica cicatera y personalista que la de este libro de Vivanco, que rezuma generosidad y honestidad –nobleza– por todas sus páginas, y que viene a incorporarse con todo derecho a los grandes libros de crítica –de Dámaso, de Salinas– sobre nuestra lírica del siglo XX.*

Dicho sea de paso que el epistolario entre Cernuda y Cano se interrumpe después de esta fecha.

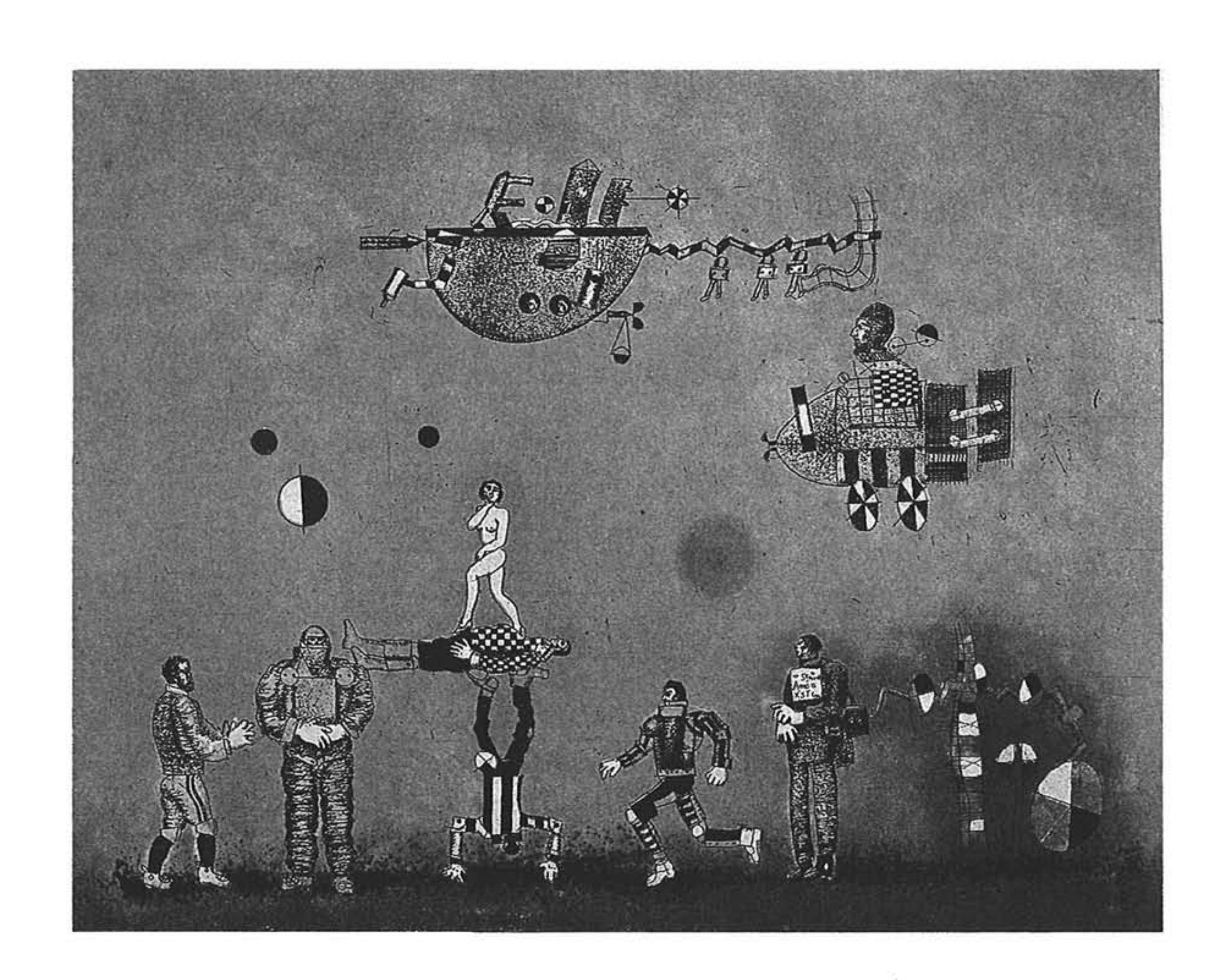
en ese nuevo libro de ningún literato español contemporáneo, excepto de Galdós.

Un abrazo de tu amigo de siempre

Luis

Preparo el texto de las poesías completas de Manolo, que publicará el Fondo de Cultura. Lástima que no haya aquí alguien a quien consultar algunas dificultades[3].

[3] *Esta carta está escrita a máquina. El último párrafo va a mano, aprovechando el margen inferior y el lateral derecho.*



Carta de Costa Rica
El año de Max Jiménez

Carlos Cortés

«Era hombre grande, grueso, de pelo y ojos claros y de risa infantil. Parecía un hombre puro... Era rico, amado por una mujer excepcional, hacía del mundo entero teatro de sus placeres y además quería ganar en la llana lotería de las notoriedades. Ensayó todas las artes menos la música... era un escultor. El mismo parecía una escultura», escribió de él el prolífico escritor español Ramón J. Sender.

Sender lo incluyó en 1970 en su *Nocturno de los 14,* un estrambótico catálogo de suicidas, al lado de Hemingway, y en este ensayo de ficción novela una existencia de artista maldito, creador atormentado y millonario en crisis en busca de sensaciones fuertes, viviendo y sobreviviendo entre Madrid, París, La Habana, México, Santiago, Buenos Aires y Nueva York.

Muerto en Buenos Aires, en 1947, sin que se haya probado su autoinmolación, y nacido con el siglo, la vida y la obra del vanguardista costarricense Max Jiménez encendieron una leyenda dorada que es el objeto de una gigantesca retrospectiva de rescate que ocupa los salones del Museo de Arte Costarricense (MAC).

En las crónicas parisinas de los veintes era ya una figura imponente y no solo por sus excesos: más de 1,90 m. de estatura, una fuerza y una personalidad descomunales, una pintura de grandes volúmenes y distorsiones, una escultura de granito y una vitalidad que oscilaba entre la euforia de los paraísos artificiales y el fracaso de no hallar la forma perfecta.

Miguel Ángel Asturias le dedica uno de sus primeros artículos. Amigo de Vallejo y de Siqueiros, corresponsal de un jovencísimo Camilo José Cela, coleccionista de Modigliani y alabado por Gabriela Mistral, Jiménez lo intentó todo sin lograr el reconocimiento unánime que esperaba y sin escapar del siniestro fantasma de la vida de provincias que lo ahogaba desde que salió de Costa Rica tras el fin de la Primera Guerra Mundial, cuando abandonó la carrera de «hombre de negocios» en Londres, que le ofrecía como una obligación irrenunciable su familia, y se refugió en París.

Durante medio siglo, la importancia de su obra pictórica, que constituye su verdadera legado, permaneció oculta debajo de un personaje de contornos míticos y ubicua presencia. Anderson Imbert lo retrata como «uno de

los subversivos de la posguerra». César Vallejo, en sus cartas, lo recuerda como el latinoamericano que lo salvó entre 1924 y 1926 de la pobreza en París, legándole un fabuloso *atelier* de techo de cristal en el número 3 de la rue Vercingetorix. El poeta peruano le escribe en 1926: «No sería extraño que en su espíritu palpite un gran poeta del verbo, ya que lo es Ud. desde hace mucho tiempo, en materia de granito y talla directa».

Aunque algunas de sus esculturas fueron adquiridas, según testimonios de época, por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, hoy no queda rastro de ellas en los catálogos oficiales. La retrospectiva del MAC es la más importante muestra de su obra plástica desde las grandes exposiciones de óleos de La Habana, en 1942 y 1943, pocos años antes de su muerte, y en las que fue presentado por David Alfaro Siqueiros y por José Gómez Sicre, el más influyente crítico cubano del siglo.

Al final de su vida, Asturias escribió: «Max Jiménez es el artista centroamericano que más honda huella dejó en mi generación por el valor expresivo de su obra. Y me refiero a su poesía, a sus cuentos, su grabado y su pintura. A la angustia personal por el reconocimiento debo resaltar su generosidad, su entrega al arte, el dolor de reflejar en éste su propia vida y la de quienes le acompañamos en sus crisis existenciales. Admito que no se le ha valorado en absoluto. En una o dos enciclopedias se recoge su nombre y algunos detalles de su biografía, pero nada de eso le hace justicia. Max fue, en verdad, un artista grande, monumental, resistente al tiempo y al olvido».

A partir del descubrimiento de Picasso, la pintura de Jiménez corre pareja a la evolución de la brasileña Tarsila do Amaral y a la búsqueda de la vanguardia latinoamericana en Europa, en el periodo de entreguerras: incorporación de negros, mulatos, mestizos y motivos populares, imágenes y temas tropicales, colores vivos y pigmentos vegetales, formas experimentales y elementos eróticos, rostros expresionistas, deformación de la naturaleza y de la figura, volúmenes monumentales, contornos grotescos y climas sobrenaturales, casi surrealizantes.

El crítico mexicano-español que firmaba en París con el pseudónimo de «El Abate de Mendoza» dijo que «Max aspira a la escultura absoluta, a la forma plástica pura. Quedan en su obra restos de la expresión naturalista que no desdeña porque su arte sólidamente terrenal no quiere abandonar por completo lo real: quiere, no más, sobrepasarlo».

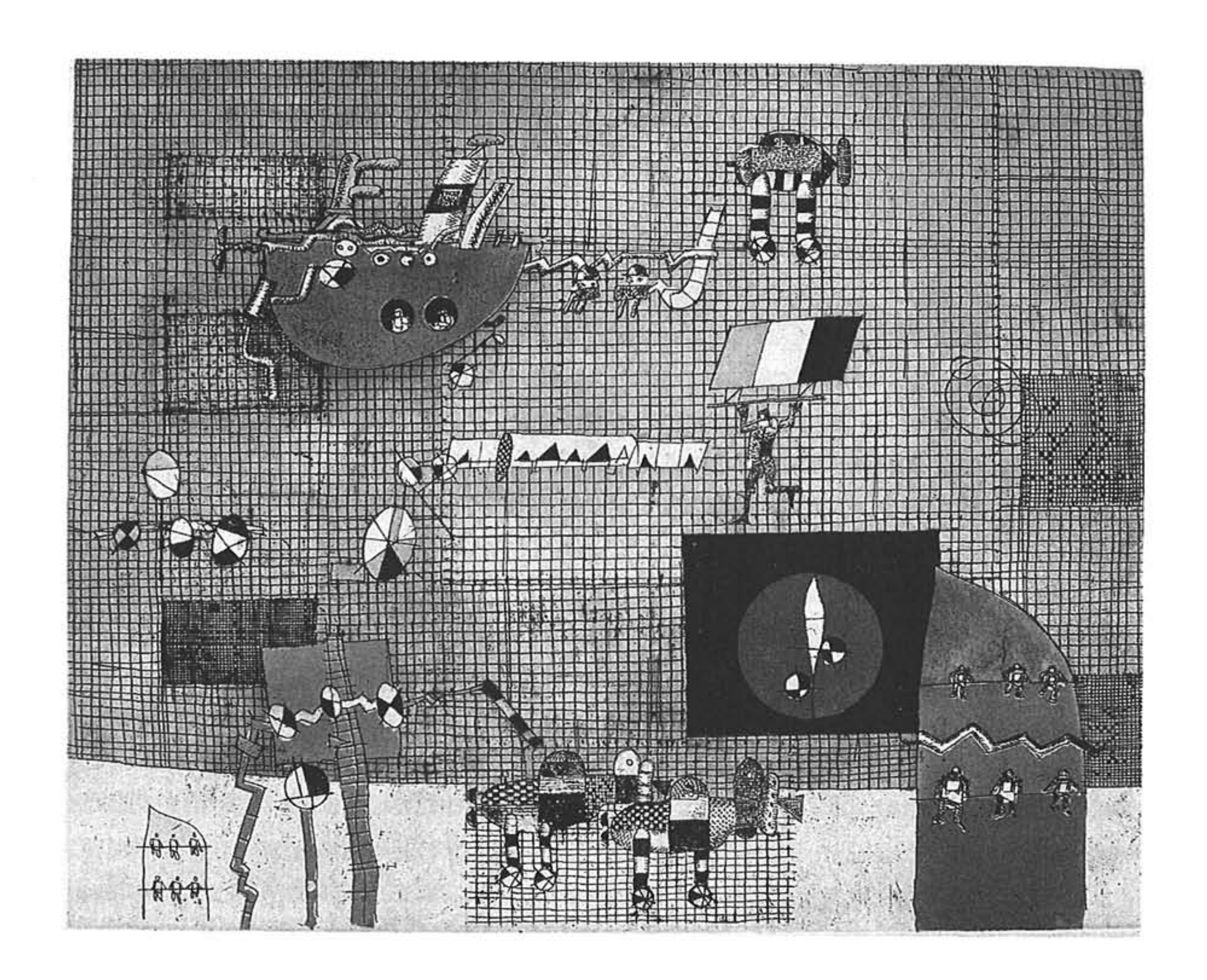
La retrospectiva de 1999, titulada *Un artista del siglo*, y que ocupa buena parte del antiguo aeropuerto de La Sabana, hoy convertido en museo, incluye 46 pinturas, 11 esculturas, 32 dibujos y numerosos objetos del pintor, entre fotografías, caricaturas y recuerdos personales, además de la colección de las ediciones originales de sus libros y catálogos.

Como parte de una investigación de años, el MAC logró catalogar y publicar su obra pictórica y escultórica completa, la cual abarca un total de 64 pinturas –15 de las cuales se hallan fuera de Centroamérica o perdidas– y 14 esculturas. La Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional reunieron en un solo tomo su obra literaria en una edición crítica, que recoge tanto los libros publicados en Francia y España –los poemarios *Gleba,* 1928, *Sonaja,* 1930, y *Quijongo,* 1933– como los editados en La Habana –la farsa surrealista *El domador de pulgas,* 1936– y en Chile –el poemario *Revenar,* 1936, y el inclasificable *El jaúl,* 1937–. Con sus últimas obras en prosa Jiménez intentó una transición entre el naturalismo desgarrado de su visión de mundo y el grotesco fantasmagórico y cruel del final de una vida doliente y difícil.

En una de sus últimas cartas a Jiménez, César Vallejo le dice melancólico: «Los amigos de Montparnasse han desaparecido casi en su totalidad. Unos se han vuelto a América, otros han partido a viajar sin saber por donde. En especial, de aquel simpático grupo de muchachos que era el nuestro, ya no queda nadie. Yo mismo voy muy poco por *La Rotonde.* La vida es así, mi querido Max. No en vano transcurre el tiempo, como dicen las viejas».

Después de París, Jiménez intentó probar, sucesivamente y sin agotarlas, las más variadas formas de expresión artística sin conseguir sentirse cómodo o satisfecho de ninguna de ellas. La insatisfacción es, a la manera de una marca de agua, una presencia constante en todo su legado.

Quizá nadie lo entendió mejor que Sender cuando 20 años después de su muerte en Buenos Aires escribió: «Max a los treinta años comenzaba a sentirse viejo. El, que estaba naturalmente incapacitado para la vejez. Sin darse cuenta amaba a su exquisita hembra como sólo pueden amar los artistas frustrados, es decir, poniendo en su pasión el frenesí de la venganza... Lo recuerdo a Max sin pena. Vivió una vida llena de placeres legítimos. Pero era un niño con demasiados juguetes. El suicidio era la única experiencia de lujo que le faltaba».



Carta desde Inglaterra
Borges en el Reino Unido

Jordi Doce

A finales del mes de febrero de 1963, durante su largo viaje sentimental por Inglaterra y Escocia («hice mis peregrinajes a Londres, tan fecundo en recuerdos literarios, a Lichfield y el doctor Johnson, a Manchester y De Quincey, a Rye y Henry James, al *Lake Country*, a Edinburgo»), Jorge Luis Borges hizo escala en Stoke-on-Trent, pequeña ciudad de los *midlands* cercana a Birmingham. Allí, en compañía de su madre, visitó el antiguo hogar de su abuela, la adorada Fanny Haslam, y aprovechó un largo paréntesis de soledad en el jardín de la casa para cumplir una antigua y demorada promesa: enterrar en suelo inglés la cabeza de Santa Plenket, que su abuela había robado de un relicario de la catedral de San Nicolás en Friburgo el 10 de julio de 1868, y que el propio escritor había transportado desde Buenos Aires en una caja celosamente guardada en lo más hondo de su equipaje.

Esta es, a grandes rasgos, la noticia con que se desayunaron algunos de los lectores de *The Times* el lunes 29 de agosto de 1983. Precedido por un titular involuntariamente grotesco («cabeza de santa celta enterrada en Inglaterra por escritor visitante, dice profesor»), el artículo espigaba los datos que un tal Colin Richmond, a la sazón catedrático de historia de la Universidad de Keele, había publicado en una oscura hoja parroquial llamada *Downside Review*. Tras prolongadas y un tanto azarosas investigaciones, Richmond había concluido no sólo que existía una relación directa entre el robo de la cabeza de Santa Plenket y la estancia de Fanny Haslam en Friburgo, sino que el principal objetivo de la visita de Borges al hogar de sus antepasados había sido enterrarla en suelo inglés. Ciertamente, la imagen de un Borges anciano arrastrando por media Europa la cabeza momificada de una mártir celta no es fácil de digerir, pero la narración de Richmond abundaba en referencias y suponía un conocimiento bastante preciso de la literatura borgiana, capaz de combinar la reconstrucción biográfica con las exigencias de la etimología. Sus conclusiones tenían el aura de lo concluyente, o eso al menos debió creer el corresponsal de *The Times*, que detalló la historia con el verbo deportivo de un escritor de novela negra.

Según Richmond, la clave del secreto se escondía en los diarios y papeles de Edmund Bishop, experto en liturgia y teología cuya vida se cruzó durante unos días con la de Fanny Haslam. Su encuentro tuvo lugar en Friburgo, en julio de 1868, y Bishop parece haberse enamorado al instante de su joven y desenfadada compatriota. Sus diarios abundan en referencias a una tal F. H., con la que paseó por Berna y Lausana esa segunda semana de julio, y a la que dedicó palabras de admiración en su correspondencia con el barón von Hugel. Bishop y Haslam visitaron el museo de la catedral de Friburgo el mismo día en que se produjo el robo, y esto hizo sospechar a Richmond, que sabía del interés de Bishop por las reliquias religiosas. Una consulta a sus archivos reveló, en efecto, que Bishop había mencionado la cabeza de Santa Plenket en un artículo posterior a su viaje, y sus sospechas se confirmaron cuando descubrió que Borges había situado una de sus ficciones en un pueblo llamado Penkell, en claro homenaje al Penkhull que había visto nacer a la santa. Todo apuntaba, pues, a que la autora del robo había sido la abuela del escritor, Fanny Haslam: «Mis datos me llevaron a esta conclusión. Estoy seguro de que Fanny se la confió a su nieto, que tal vez se comprometió a devolverla a su legítimo lugar de reposo. Quisiera pensar que fue ella la que abrió el relicario y se llevó consigo la cabeza de Santa Plenket, impetuosamente tal vez, llevada en el mejor de los casos por un impulso patriótico, y sospecho que para impresionar al pomposo y aburrido Edmund». A su juicio, el hecho de que Santa Plenket fuera una mártir local no hacía sino añadir un elemento de conmovedor simbolismo a su historia, pues sabida era la fascinación de Borges por el pasado mítico de Gran Bretaña.

El relato de Richmond (pensará el lector) es hermosamente improbable, y lo cierto es que tiene razones para serlo, porque es falso. Él mismo admitió el engaño al día siguiente de su publicación de *The Times*, cuando supo que el párroco local amenazaba con levantar el antiguo jardín de los Haslam (nada se nos dice de la reacción de su infortunado dueño) para recuperar la supuesta reliquia. En realidad, Santa Plenket era un personaje ficticio, y su cabeza no había agraciado jamás los relicarios de la catedral de Friburgo. Y si bien Bishop y Haslam pudieron haberse conocido durante su viaje europeo, era improbable que hubiesen descubierto una pasión común por coleccionar cabezas incorruptas.

Es fácil demorarse más de lo sensato en esta historia, como es fácil caer en la tentación de urdir con sus mimbres una parodia borgiana que fundiera hipótesis y biografía en una ficción convincente. Es ya un tópico periodístico afirmar que la vida de Borges ha generado su buena provisión de azares y relatos paradójicos, pero no sería inteligente tratar de imitar al

maestro en su terreno: el pastiche es la mejor forma de revelar las limitaciones del alumno. No obstante, esta historia tiene algo de mirador excéntrico desde el que es posible otear los límites y vericuetos de ese llano tramposo que es la relación de Borges con el mundo anglosajón. No en vano Colin Richmond envolvió su ficción en un denso halo sentimental que conecta directamente con la imaginería de «A un poeta sajón» o «Hengist quiere hombres», bosquejando a un Borges que no duda en servirse de una reliquia para comulgar con la tierra de sus antepasados. Desde que hacia finales de los cincuenta Inglaterra y Estados Unidos descubrieran al autor de *Ficciones* (y ése fue el libro que hizo de Borges el icono que acabó por devorarlo), han sito reiterados los intentos de inserción de su obra en el tejido vivo de la literatura de habla inglesa. Algo así parece confirmar Martin Amis, cuando en un número reciente de *Letras libres* declara: «Uno podría decir, como con Nabokov, que el inglés fue su lengua materna. Su español se traduce como si estuviera en una especie de inglés original, porque los patrones se constituyeron tempranamente en él». Esto, como otras monedas de uso común en nuestro mundo literario, es y no es cierto (y decirlo es como decir nada, pues de lo que se trataría, más bien, es de analizar qué efectos tuvieron estos patrones en su escritura), pero se ha convertido ya en un tópico que la crítica anglosajona maneja con satisfecho desparpajo, apoyada en la feliz arbitrariedad que otorgan ciertas modas teóricas. Todo ocurre, en efecto, como si Borges fuera un descendiente de Browning y H. G. Wells, un hijo descarriado del Imperio que hubiera adoptado el castellano por simple capricho o por un azar del tiempo y las circunstancias.

Buenos Aires puede haber sido a un tiempo el desierto del predicador y la ciudad mítica de la imaginación, como España fue la patria de Cervantes y de Quevedo, la madre «incesante y fatal» que exige desprecio y amor, Francia puede haber representado la inmortalidad bajo la bella forma de los volúmenes de La Pléiade, del mismo modo que el Oriente de *Las mil y una noches* fue desde su infancia una promesa eterna de novedad e infinito. Pero en lo escrito por algunos críticos y escritores anglosajones hay tal voluntad de autorreconocimiento que cualquier otra presencia palidece sin remedio: de Poe a Whitman, de Coleridge a Kipling, los centros magnéticos de la imaginación borgiana hablan inglés. Los años no han hecho sino acentuar esa voluntad de apropiación, y lo que al principio pareció un juego de la inteligencia paradójica es ya la encarnación sofisticada de un patriotismo estrecho. La aparición el pasado mes de enero de una nueva traducción de los cuentos fue la excusa para que un tal Ilan Stavans se sumara desde las páginas del *TLS* a este largo y ya monótono desfile de lecturas nacionalistas. Aunque su reseña no decía nada particularmente novedoso

(¿pero cuántas páginas realmente iluminadoras se han escrito sobre Borges?; ¿no asumen ya de mano la mayoría su condición de glosas de lo dicho por el autor?), Stavans se vistió con ropas de combate y aprovechó la ocasión para repartir algunos mandobles irreflexivos. El peor parado en la reyerta fue Norman Thomas di Giovanni, a quien Stavans despachó en medio párrafo cuya maledicencia parecía querer remedar la del maestro. No son muchos los que se acuerdan ahora de di Giovanni, pero a él debemos, al menos, una espléndida antología de la poesía de Borges que reunía las traducciones de nombres tan notables como Richard Wilbur, W. S. Merwin, Alistair Reid, John Hollander y John Updike. Su entusiasmo y buen hacer editorial tuvieron hondas repercusiones en el proceso de popularización de una obra que ha creado su propio excedente de intérpretes, cuidadores y fanatismos varios. También en el mundo anglosajón este exceso ha derivado en guerras sin cuartel entre facciones enemigas, y el intercambio a tres bandas entre Stavans, di Giovanni y Eliot Weinberger que siguió a la reseña del primero fue un bilioso muestrario de las ironías y acusaciones (por una vez no veladas) que animan a los albañales del mundo académico.

En verdad, Stavans demostró no ser sino un lector correcto y medianamente culto, aunque un tanto ofuscado por las supersticiones de cierta traductología moderna. El oscuro relativismo de algunas reflexiones teóricas recientes ha sustituido el carácter subsidiario de la traducción por un sano orgullo creativo que en ocasiones (todo hay que decirlo) ronda el exceso y el absurdo. Recuerdo ahora una reseña reciente de una antología de Keats en la que su joven firmante declaraba con la contundencia que es privilegio de la ignorancia que las versiones castellanas eran mejores que el original, y por esos riesgosos predios vimos adentrarse también a Stavans. No en vano tuvo a bien cerrar su labor de deconstrucción con una perla que ni siquiera la glosa explicativa hubiera empañado: «¿No sugirió este argentino nada argentino que los originales tenían la costumbre de ser infieles a las traducciones? Y, no obstante, sólo en traducción es posible disfrutar de Jorge Luis Borges». Ya en otro momento había afirmado que «traducir a Borges [al inglés] es traerlo de vuelta a casa», pero ahora el veredicto era inapelable por concluyente.

Hay que agradecerle a Stavans su impagable revelación, que debió tener a sus ojos la urgencia de un imperativo moral. Después de tantos años aquejados de una fatal ceguera, al fin alguien nos decía lo que nosotros, provincianos lectores de habla española, nos negábamos a reconocer: ¡a Borges hay que leerlo en inglés! Pensábamos, en nuestra inocencia, que era posible disfrutar de su escritura sin ayuda de la traducción inglesa, que bastaba con las páginas de apretada letra de las *Obras Completas*, que había

cierto placer en las rimas y enumeraciones que habían asordinado el brillo verbal del español, otorgando una mesura clásica a nuestro proverbial barroquismo. Pero he aquí que Stavans nos sacaba del error y plantaba un espejo de cruel nitidez ante nuestras carencias.

Stavans es todo un señor catedrático, así que no puede achacarse su veredicto a un arranque de precipitación juvenil, o a las ganas de forjarse un nombre repitiendo una versión rebajada de los tópicos de la teoría post-estructuralista. No, estamos ante una frase pensada, que corre a lo largo de su reseña como una falla tectónica. Lo que pudo ser un análisis inteligente de las huellas de la tradición anglosajona en Borges (pues esas huellas existen y son numerosas, y pienso por ejemplo en su uso del soneto isabelino, o en su actualización abreviada del monólogo dramático de Browning), se convierte en manos de Stavans en una trama vulgar de paradojas prestadas, que escandalizan no tanto por su posible novedad como por la pobre concepción de la literatura que encarnan.

Pobre Borges, expuesto una y otra vez al afán universal de apropiación nacional, él que tanto deseaba olvidarse de las fronteras idiomáticas (e incluso políticas). Las supersticiones nacionales son muchas y muy variadas, pero todas tienen en común ese fondo reduccionista que pretende explicar la obra por su origen cultural o geográfico, o como expresión de una honda idiosincrasia nacional. En este sentido tanto da la superstición argentinista de un Marcos Ricardo Barnatán («Borges no dejó nunca de ser argentino en el sentido más ecuménico, y sólo una cultura como la argentina pudo producir un genio literario de su naturaleza. Borges era europeo como sólo lo puede ser un argentino», se lee en su por otro lado amena *Biografía total*) como la anglosajona de los Stavans y compañía. (La superstición española es otra, y es tal vez la que impidió que su obra fuera conocida entre nosotros hasta bien entrada la década de los sesenta. Son legión aún los escritores y críticos españoles que no aceptan lo que no refleje su «castizo y noventayochista ombligo», en la expresión afortunada del poeta Álvaro Valverde).

Hay algo en estas supersticiones nacionalistas que no rima con la profunda esencia de la literatura borgiana, que es como decir de la literatura a secas. En un país como el nuestro, que tiene un poeta laureado en cada comunidad autónoma, que cuenta por cientos los premios y anuarios y antologías provinciales, que ha hecho de la singularidad local una barrera casi insalvable para la comprensión, tal vez los comportamientos de Stavans & cía. no provoquen mucha extrañeza. Son los nuestros. Parecemos no aceptar (pues hablo de un instinto más fuerte que la voluntad de entendimiento) la naturaleza dialógica de la literatura. Es privilegio de un poema

o de una novela vivir de los recursos de una tradición (o de varias), pero sus hallazgos, para serlo verdaderamente, han de escapar del abrazo maternal y posesivo del idioma. Lo demás son ganas de tejer solemnes mitologías con los frutos de la soledad humana; la trama de «polvo y tiempo de sueño y agonías» en que Borges cifró la existencia es la misma en cada idioma.

La reacción disparatada que ha provocado Borges en nuestros dos catedráticos (aunque el disparate de Stavans no es comparable a la traviesa ficción urdida por Richmond) es una prueba cabal de lo dicho. Ambos hallaron en sus libros un reflejo que era y no era el suyo, y fueron conminados a responder: en un caso, la respuesta fue el juego; en el otro, la estupidez.

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EDGAR POE
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CAZOTTE
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
Cancionero de baena.
LIBROS DE CABALLERIAS

Figuras y figuraciones de Marie José y Octavio Paz*

Cualquiera que haya leído un poco a Octavio Paz sabe que la noción de analogía es central tanto en su obra poética como en la ensayística; de ahí que su encuentro con el surrealismo supusiera una verdadera confirmación y exaltación de algo que ya llevaba dentro. André Breton escribió en «Signo ascendente»: «Yo no he experimentado nunca el placer intelectual sino en el plano analógico». Afirmar lo mismo de Paz sería quizás olvidar su interés por aspectos conceptuales que tal vez no puedan entenderse bajo este plano; pero si queremos ahondar en la naturaleza de la obra del poeta mexicano, desde sus ensayos sobre pintura y literatura a los relacionados con aspectos diversos de la cultura, sí veremos que el motor que ha movido su imaginación está regido por la analogía, noción sin la cual no se puede entender un arte visual de importancia radical para el mismo surrealismo: el *collage* y, muy cercano a él, las cajas o ensamblajes, con los que Marie José Paz ha logrado expresar mundos a los que los poetas y los lectores de poesía no podemos ser ajenos. El libro que recoge estos *collages* y cajas de Marié-José, es, a su vez, otra suerte de ensamblaje al presentarse con los poemas que Octavio Paz escribiera para esas mismas obras. *Figuras y figuraciones* es un diálogo. Toda obra es una figura, una forma, y, a su vez, una figuración, una fantasía, una imagen no del todo fija ni sólida. Su realidad, por muy fuerte que sea, depende de algo que está sujeto a los vaivenes y a la influencia de las mil cosas: la persona. Yo me hago figuraciones leyendo los poemas de Paz ya viendo los *collages* de Marie-José y entre ellas surge, como del fondo, una, la de la mano que recoge cosas distintas y las une, las hace figura, forma, espacio que podemos habitar y que nos devuelve una dignidad olvidada.

Octavio Paz, desde muy joven, tejió puentes, creó espacios de encuentros, inventó revistas (esos *collages* regidos por el azar y la voluntad de descubrir puertas y abrirlas al lector desconocido) y, algo quizás más difícil de ver pero no menos real y profundo: le dio

* *Palabras leídas en la presentación del libro y de la exposición* Figuras y figuraciones, *de Marie José Paz y Octavio Paz. Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.*

nueva vida a la palabra diálogo. Un *collage* es un diálogo hasta ese momento insospechado e inédito. ¿Dónde estaban esas cosas, esas imágenes, y por qué no se hablaban? Marie-José parece decirnos que han estado ahí siempre. Paz inventó amigos y los puso a hablar incluso en idiomas distintos. Un *renga* es un poema escrito por varios poetas: a él se le ocurrió hacerlo con tres poetas más, cada uno en una lengua distinta, pero bajo la intuición de un denominador común: la imaginación, esa facultad que al encarnar en una lengua la transciende. Ahora, al ver estos ensamblajes y leer estos poemas, que tienen la peculiaridad de que están escritos mirando las obras de Marie-José –es decir, que nos exigen que las veamos porque el poeta las presupone en su misma escritura–, pienso una vez más en esa cualidad de la persona que fue Octavio Paz, la de tejedor de redes por donde circulaba y sigue circulando la amistad. Gracias a él, que fue, como lo vio Julio Cortázar, una estrella de mar, muchos nos hemos descubierto descubriendo en lo diverso y distinto lo uno y semejante, y en nuestra quieta semejanza, la movilidad y el cambio, la alteración.

Uno de los *collages* de Marie-José se titula «Puerta» y en el poema del mismo nombre, Octavio Paz se pregunta por el otro lado de esa puerta. Quizás tanto el poema como el objeto no señalen otra cosa que el misterio de la identidad humana. Dice así el poema:

¿Qué hay detrás de esa puerta?
No llames, no preguntes, nadie responde,
nada puede abrirla,
ni la ganzúa de la curiosidad
ni la llavecita de la razón
ni el martillo de la impaciencia.
No hables, no preguntes,
acércate, pega la oreja:
¿no oyes una respiración?
Allá del otro lado,
alguien como tú pregunta:
¿qué hay detrás de esa puerta?

Los poemas también son puertas, pero no se abren hacia otro lado sino hacia ellos mismos, hacia nosotros mismos. Ante el volumen de los poemas de Paz uno podría preguntarse, ¿qué son, qué dicen? Y si uno se acerca, como nos acercamos a esa puerta misteriosa que nos ofrece Marie José, sentiremos una respiración: estas palabras, sus palabras, están vivas y nos invitan a entrar, son una figuración capaz de sostener, en el precario equilibrio entre la palabra y el silencio, el espacio de la reconciliación. No la del santo ni la de la vida eterna sino la momentánea, la incesante respuesta al tiempo y sus desafíos.

Madrid, 15 de octubre de 1999

Juan Malpartida

El capitalismo en la era de la globalización*

«Monopolio tecnológico», «Control de los mercados financieros mundiales», «Acceso monopolista a los recursos naturales del planeta», «Monopolio de los medios de comunicación», «Monopolio de las armas de destrucción masiva», son los cinco monopolios –y no la racionalidad objetiva como pretenden los economistas neoliberales– que, según el autor, definen el marco en que opera la ley del valor mundializada.

Samir Amin afirma que la crisis que sufre la economía del mundo no es coyuntural, ya que la persistencia del estancamiento indica que estamos ante un desequilibrio estructural producido por el propio sistema del liberalismo económico. El autor atribuye el desarrollo de los que llama «treinta años dorados» de la posguerra, usando la misma expresión que Erick Hosbawm usa cuando cita a Marglin y Shor, a la conjunción de tres factores: a) El acuerdo, forzado para el capital, con los sectores sociales populares fortalecidos por el triunfo sobre el fascismo, que dio lugar a las reformas progresistas y facilitó el Estado de bienestar promovido por la socialdemocracia; b) el «proyecto de Bandung», referido a la conferencia de 1955 de donde surgió el movimiento de países no alineados, que pretendió modernizar e industrializar el Tercer Mundo a través de planes nacional-burgueses en un contexto de independencia circunscripta; c) el proyecto soviético, con su estrategia de acumulación similar a la del capitalismo aunque sin capitalistas. Una vez que el agotamiento de unos y el fracaso de otros retirara de la escena mundial los tres proyectos, el capitalismo presuntamente basado en el mercado de libre competencia, en realidad mercado oligopólico o monopólico, recuperó los comportamientos tradicionales para reconquistar el terreno perdido. A tal punto es así que no se encuentra con crisis indeseadas sino que las genera por su carácter consultancialmente polarizador, al concentrar la riqueza, agudizar la exclusión y crear desocupación. De modo que la crisis estructural sería funcional a los objetivos del capitalismo porque debilita las fuerzas del trabajo por

* *Título original:* Capitalism in the Age of Globalization. The Management of Contemporary Society, *Zed Books Ltd., Londres y New Jersey, 1997. Traducción: Rafael Grasa. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.*

medio de la desocupación, mientras que el mercado mundial a ultranza mina las resistencias de los Estados-nación para evitar los controles. Amin sostiene que el discurso dominante tergiversa interesadamente el sentido de la expansión capitalista asimilándola al concepto de desarrollo. En realidad la primera responde a la lógica de la rentabilidad a corto plazo, mientras que el segundo es un proyecto social a largo plazo fundado en bases ideológicas.

La acumulación capitalista genera grandes excedentes que no encuentran inversiones rentables en la producción, dado que el sistema tiende a producir en exceso en relación con la demanda a la que permite el acceso al mercado. Así se encuentra ante la necesidad de dar salida a los excedentes de capital para que no se produzca una súbita desvalorización que llevaría la crisis hasta extremos inmanejables. Las altas tasas que se ven obligados a pagar los países periféricos para financiar los déficits generados por sus deudas, por el desmantelamiento de sus economías nacionales convertidas en factorías «subcontratadas», en palabras del autor, y por su dependencia de la importación de productos de alto valor agregado, real o presunto; el déficit crónico de los Estados Unidos, causado en gran medida por su altísimo nivel de gasto militar destinado a asegurar su hegemonía y mantener el papel del dólar como divisa internacional por defecto; y las privatizaciones, dan cauce rentable a los excedentes.

Amin propone un sistema alternativo que denomina de la «regionalización policéntrica», que admitiría que las regiones subdesarrolladas del mundo realizaran una «desconexión» consentida y planificada con el fin de fortalecer su economía para integrarse en el sistema global, que considera irreversible, en condiciones de mayor solidez. La propia Comunidad Europea, apunta el autor, ha practicado esta desconexión en sectores de su economía como el agropecuario. El proyecto, complejo, sería una etapa en la lenta transición hacia el verdadero socialismo (no el capitalismo sin capitalistas de la Unión Soviética) que, en la creencia del autor, es la única vía superadora del capitalismo neoliberal globalizado que lleva al caos, la época de «oscuridad» que Hobsbawn vaticina, en caso de que los hombres sean incapaces de transformar la sociedad. Una utopía positiva y realizable la de Amin, en contraposición a la utopía insolidaria y destructiva del mercado.

Samir Amin declara el origen marxista de su pensamiento aunque rechaza que se lo encasille dentro de las escuelas neomarxistas de las que se manifiesta parcialmente crítico. Lo que nosotros

podemos afirmar es que no se trata de un economista al uso, uno de los «operadores mentales», en sus propias palabras, salidos de ciertas universidades y que se han convertido en los mentores –a sueldo de la economía mundial. Se trata de un verdadero intelectual que no se limita a manejar cifras y conceptos económicos; antes bien es un humanista con un pensamiento universal y un proyecto para la sociedad en su conjunto. En conclusión, estamos ante un libro altamente recomendable para especialistas sin prejuicios, e incluso para el lector inteligente que quiera hacer el esfuerzo de desentrañar el sentido de algunos conceptos económicos a cambio de tener acceso a una aproximación crítica e inteligente a la realidad actual.

Samir Amin nació en Egipto en 1931, estudió economía, política y estadística en París y actualmente preside el Foro del Tercer Mundo en Dakar (Senegal).

Jorge Andrade

Los dioses oscuros de la melancolía

Cuando corría el año 1918, Miguel de Unamuno escribía en la revista bilbaíma *Hermes* («Revista del País Vasco») que como vascongado lo que más le apenaba del nacionalismo vasco no eran los dogmas y doctrinas, «sino su afición a ritos y liturgias, banderas, fórmulas, etiquetas, leyendas falsas, jergas absurdas, todo, en fin, lo que aparta el espíritu de los eternos problemas de la historia», para añadir, «y el rito, la liturgia, no es sino una mortaja»[1]. Ochenta años después, Jon Juaristi (excelente conocedor de su paisano del 98 como atestigua su espléndido libro, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, 1987) ha decidido prolongar con nuevas historias de nacionalistas vascos la esforzada senda de *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos* (1997). El resultado es

[1] *Miguel de Unamuno, «El pueblo vasco en la historia»,* Obras Completas, *Madrid, Escelicer, 1966, t. IV, p. 267.*

Sacra Némesis[2], que ahonda en el análisis del retorno de lo sagrado, de los ritos y las liturgias que devastan el País Vasco cuando el contexto español –su obligado contexto histórico– ha ido abriendo los caminos de la libertad: «Este libro habla de los últimos treinta años del nacionalismo vasco desde el punto de vista de un agnóstico para el que la democracia –la denostada democracia liberal, formal o parlamentaria– sigue siendo el menos malo de los sistemas políticos» (p. 19).

Sacra Némesis aborda el análisis del pasado reciente y del presente inmediato: desde el asesinato del guardia civil Pardines por Javier Echevarrieta (1968) hasta el Acuerdo de Estella, apelando en sucesivas calas a un pasado más lejano como fuente desde la que alquilatar y justipreciar el ritual de la violencia que ha dominado la vida del País Vasco durante treinta años.

Los sucesivos capítulos del libro tienen como hilo conductor tácito o explícito la narración de cómo el nacionalismo –reencarnando los integrismos de Sabino Arana– ha acabado por perder la fe en sus indiscutibles comportamientos democráticos de otros tiempos y se ha convertido en un nacionalismo étnico, cuya mejor metáfora política es alineamiento de Estella.

Con una narración precisa, que busca cuando lo cree conveniente la polémica, y con un frecuente ademán irónico que no oculta el íntimo pesar por lo acontecido (y que el escritor ha vivido tan de cerca), Juaristi se acerca a las cumbres borrascosas de la *comunidad imaginada* (lo es toda nación) para explicar cómo la vasca se ha dotado de un martirologio; o explora el bilbaíno *in hac lacrimarum valle* con la Virgen de Begoña y el Atlétic como emblemas, inútiles emblemas, para aquellos que no tienen ninguna piedad ni ninguna otra religión que la dictada por los dioses oscuros de la melancolía.

Capítulos culminantes del libro son «Stavrogin» y «Nobles brutos». El primero aborda con un rigor inapelable y con un recio vigor expositivo el primer crimen de ETA, bien lejano de la mentira romántica tras la verdad que relata Juaristi: «Echevarrieta intuyó el estilo de los futuros atentados de ETA: tiro por la espalda y, si es posible, con la víctima maniatada» (p. 125). Pero, junto a los datos –irrevocables– de las historias se desliza la confidencia de la memoria personal, dando mayor profundidad al relato de lo acontecido alrededor del 68: «El marxismo-leninismo era una cloaca, de acuerdo, pero fue la cloaca por la que

[2] *Jon Juaristi*, Sacra Némesis. Nuevas historias de nacionalistas vascos, *Madrid, Espasa Calpe, 1999*

nos escabullimos del nacionalismo *revolucionario* y del terrorismo» (p. 135). «Nobles brutos» atiende a la historia de Telesforo Monzón, el dirigente histórico del PNV que, tras salir como fiador de ETA-*militar* y de su proyecto de Frente Nacional apadrinado por Herri Batasuna, ofició de Moisés *abertzale*, pastoreando a su pueblo en busca de la tierra prometida. La «Conversión» de Monzón, en 1926 ó 1927, al nacionalismo contada por él mismo es de una transparencia que excusa de mayor comentario: «Fue en junio. En Gatzaga. Venía un rebaño con una pastorcilla que cantaba. Había niebla. No sé que me pasó en aquel momento, pero me sorprendí diciéndome: 'Soy *abertzale*'».

Los restantes capítulos centros por el rotulado «La guerra interminable» descubren el absoluto desprecio del nacionalismo étnico por la legalidad constitucional y la soberanía del pueblo español, al tiempo que analizan el peso del ideario antisemita y nazi de Jon Mirande (1925-1972) en la configuración del integrismo étnico. *Sacra Némesis* se cierra con unas reflexiones personales que tienen algo de fatalismo ante el proceso histórico y su irreversibilidad (lo cual es discutible, aunque, a lo peor, es cierto). Esas reflexiones –hilvanadas con la amarga ironía que se desprende del aprendizaje y de la experiencia– anuncian la Euskal Herria soberana como un parque temático para estudiar en vivo las raíces de la civilización neolítica europea, y en la que los discursos de Arnaldo Otegui se dan la mano con los cuestionarios de los inspectores lingüísticos, mientras su sistema político «se parece vagamente a una combinación del franquismo tardío con el principado de Andorra».

Al mismo tiempo en las palabras finales de «Prólogo» y en las que cierran el libro, el profesor Juaristi anuncia –en la clave joyceana de Stephen Dedalus– su destino lejos de su país, con la conciencia de la añoranza de las «sombras del hayedo de Urquiola, el dulcísimo acento del eusquera de Vizcaya y algún rincón de mi Bilbao castizo». El destino del exiliado.

Adolfo Sotelo Vázquez

La sombra del doble de Bernard Nöel*

Como bien señala Gianni Vattimo en su exégesis sobre la concepción heideggeriana del «ocaso del lenguaje», la tendencia abisal de la palabra, su reducción ensimismada, su replegamiento y pérdida en aras del contacto con «lo otro» del lenguaje –el silencio–, no es solamente el síntoma de una situación de indigencia moral o espiritual exclusiva del siglo que vivimos, no una mera *dürftige Zeit* que padece la sensibilidad actual después de Auschwitz. Trátase, más bien, de una manera común a una serie de creadores de experimentar lo poético y para los cuales, en efecto, a partir del verso de Hölderlin –«Lo que dura, lo fundan los poetas»– sólo mediante el decir poético puede el hombre atisbar lo infinito sin límites de la realidad, abrir escalas sobre lo conocido y adentrarse, contemplar, o aún nombrar, lo innombrable.

* *Bernard Nöel,* La sombra del doble, *edición al cuidado de José Ángel Valente, Pre-Textos, Valencia, 1998*

La poesía en lengua francesa ha contado durante estos últimos años con una larga y excelente lista de poetas –Francis Ponge, Edmond Jabès, Yves Bonnefoy, Jacques Roubaud, Jacques Dupin, etc– continuadores de este progresivo despojarse del arte, a la que hay que adscribir el nombre de Bernard Nöel, autor de una todavía exigua obra, pero siempre certera y radical en sus propósitos de reflexión y profundización en torno al cuerpo y la escritura, para él las dos incógnitas más herméticas e insondables de las que mana tanto *Extraits du corps* como *La face de silence*, binario y antitético *Leitmotiv* que también retoma *L'ombre du double*. Cuerpo y escritura, dos espacios infinitos –el de la realidad y el de la poesía– que ocupan una y otra vez su pensamiento, sin, paradójicamente, caber ninguno de ellos en la dimensión siempre relativa y precaria de la palabra. Su propia e inmediata anatomía, el milagroso enmarañarse de vísceras, huesos y músculos, se le exterioriza, llegando a alcanzar una distancia tal de sí mismo que la voz poética resulta, abandonada y sin identidad concreta, una especie de «fantasma en la página», una alteridad sin rostro a la búsqueda de su imposible mismidad: «Cuanto más avanzo, menos cuerpo voy teniendo. El cuerpo se me va volviendo externo, y entra a formar parte de esa experiencia

exterior»[1]. Es la poesía de Bernard Nöel –y según las propias consideraciones del autor, recogidas de su reciente conversación con Carlos Ortega– antagonista de *La experiencia interior* de Georges Bataille, y su escritura, a fuerza de adentramiento, soledad y desposesión creciente, se torna impersonal sobrevivencia parlante. La palabra se proyecta, entonces, hacia todo aquello que queda afuera, lejos e inalcanzable para ese «sí mismo» que apenas puede ya reconocerse; provoca la ruptura y disgregación de todo ese exterior, da nombres que desnombran la realidad etiquetada para, al cabo, rescatar su transnombre, alcanzar un espacio irreductible que permita el «dar a ver» (donner a voir) de Eluard; en fin, una violenta desapropiación que desnuda las cosas de los hábitos sobreañadidos, las libera de nuestro lenguaje subyugador, las desautomatiza y abandona a su simple presencia sin obstáculos, a su desinteresado descansar en sí. Retroceso, por tanto, del lenguaje, auscultación milimétrica de sus formas y relaciones: contorsión, rarefacción y experimentalismo léxico, búsqueda de un «grado cero», obsesivo lacerar de todo lo suplementario, firme tensión del ritmo unívoco del verso. Esta contundente substancialidad lírica procura a Bernard Nöel un paso más hacia esa cuestión central que le asedia como tábano desquiciador: el desvelamiento «[de aquello] que hay de más en la escritura que no es escritura»[2], eso que le habrá de explicar lo que, en verdad, significa escribir.

Él y tú y cuanto es polvo
del cuerpo o materia de mí
sobre nadie un poco de lo oscuro
alguien salió del aliento
comió mi rostro
está donde estoy
cuando soy nada
un costal de tinieblas
plenitud del caos

Pero, ¿a quién pertenece la voz de *La sombra del doble*? Esta desapacible y penetrante inflexión que emplea el «yo», «tú» o «él» indistintamente, ¿tiene como objeto confundirnos? ¿Por qué y para quién su áspero y, a la vez, envolvente y monódico parlamento? Y más aún, si ninguna respuesta obtiene a sus interpelaciones en torno a la muerte, la voluntad, la objetividad o el espejo –entre otras–, si el oráculo ha enmudecido, ¿qué sentido tiene perseverar? ¿para qué prolongar el desasosiego de un ciclo concéntrico –el del verso– sin comienzo, pausa o fin previsto? A pesar de todo, un extraño e irrefrenable impulso lo condena a tan funesto autoencierro,

[1] *Véase «La escritura y el cuerpo»*, ABC Cultural, *3 diciembre 1998.*

[2] Ibídem.

inmersos en un espacio inexistente, habitado sólo por palabras estériles, instigadoras y sombrías; sigue y sigue, pues, para a cada paso desagregarse y «hambrearse», en una búsqueda sin fin a través del más entrecortado y abstruso lenguaje, cada vez más ingrávido y débil, cada vez menos presencia y más desaparición.

Como vemos, este «libro de las preguntas» de Bernard Nöel incita en nosotros otras interrogaciones y réplicas a las suyas, muy probablemente, también éstas, sin satisfactoria o –al menos– factible respuesta. Acaso la errancia de su palabra, su incesante y obscuro pensar en alta voz, su avidez obsesiva por saber, oculten sólo el miedo al vacío total, al silencio del fin que atenaza sentidos y entumece el alma. En todo caso, es obvio que el poeta francés no busca la obra placentera, el poema que provoca el entusiasmo y embeleso al ánimo. Por el contrario, prefiere la aridez del decir, el carácter espectral y huero del léxico, la mostración indirecta como estrategia, y la terca inmovilidad por argumento, invalidando el uso de puntos y comas, quebrantando toda lógica sintáctica para acentuar más –si cabe– la indistinción, el punto límite en el que los contrarios, en su coincidir, uno a otro se anulan. Y es que *La sombra del doble* es el resultado sorprendente de un texto que a sí mismo se devora: un eterno eclipsarse cual tejido en manos de la sosegada Penélope, materia, sustancia o mera cosa a la búsqueda inagotable de su propia forma. Y éste no es sólo el ardid o pretexto de una poética obscura; el autor mismo es quien, a través de la obra a sí se desmiente. Ninguneado el «yo» –punto de referencia supremo del pensamiento cartesiano–, queda la *sombra* –la imagen en negativo, invertida, exenta de corporalidad y vida propia–, y aún menos: la sombra de un *doble* –tal vez un «yo» del pasado o del futuro, quizás un «otro» anhelado por un estado de insostenible soledad. Este alejamiento y nulificación propaga en derredor una onda de despersonalizadora inestabilidad, no en pos del *nonsense* beckettiano, sino hacia algo que intuimos más inquietante y terrible: la implacable certeza de eso que Bataille denominó «la *discontinuidad* esencial»

qué es el tiempo
te comes el papel
desaparece la boca
cierras la ventana
para calcular el aire
se eleva un reflejo
un cuerpo enfrente
el tú de ti
el contrarrostro

Este «tú» obsesivo, no obrará, por consiguiente, el milagro dialogador: la voz ha de permanecer por siempre monologando, como la virtual *Compañía* de Samuel Beckett, pues ése y

no otro es su destino. Así, frente a otras poéticas de «apertura», en las que un sentimiento amoroso conciliador tiende puentes y funde hasta el tuétano aquello que antes estuvo separado, en las que el «yo» se despliega como ser-vasija, abierta y hueca, a la espera impaciente de una fecundante feminidad, para Bernard Nöel el «tú» es y será sexualidad frustrada, cuando no angustia de tiempo vacío, sentimiento de caída sin posible asidero y desconocimiento cada vez mayor de ese mundo exterior, demasiado afuera para tanto adentro, pero al que no puede substraerse, despeñado, expulsado como ha sido desde su fuero interno al centro mismo de la vida. Él mismo se deshabita, pero no para recibir en sí al ser amado, sino más bien con un sentido de marginalidad, de *peregrinatio* judaica, de muerte voluntaria.

Un fragmento de hombre un fulgor, un instante sólo de «ser» y luego la nada, el «no-ser». La palabra de Bernard Nöel gana en autenticidad cuanto más se acerca a la esencia, cuanto más próxima está de la nada. Ya lo dijo Heidegger: no es posible fundar un mundo mediante la palabra sin tropezarse, en la resolución de tal hazaña, con la nada y el silencio. La dialéctica de fundamentación y desfundamentación del filósofo alemán se cumple de manera expresa en *La sombra del doble*, allí donde la afirmación más ferviente está inmersa, contenida, en la sombra sin fondo del «no», donde la luz no se concibe sin la oscuridad, o el «aquí» es, también y a la vez, «allí». Su curiosidad por los cimentos y mecanismos enigmáticos del lenguaje es lo que se pone de manifiesto en *La sombra del doble*, eso sí, a partir del cuerpo físico del hombre, talismán en el que se gesta, crece y transforma incesantemente el lenguaje. Ese gran libro que constituye la especie humana, del que nadie aún ha leído cabalmente y que preserva indelebles todos sus misterios, es el que Bernard Nöel se propone descifrar, despersonalizándose, borrando todo rasgo de posible identidad, eliminando singularidades y profundizando en el verdadero cuerpo de la especie, el ser-ahí genérico y esencial en su cualidad primera y definitiva: su *doble* pérdida –corporalidad y actividad mental–; el despacioso, imperceptible e inevitable letargo del lenguaje que, antes, y a través de cada ser, se transformaba y rehabilitaba; el abismo al que, como *ser-para-la-muerte*, nos conducimos. En definitiva, Bernard Noël, en ésta su más reciente traducción al español, prosigue su tránsito hacia el punto original en el que toda obra se pierde y aparece el «sin palabras», la alteridad innombrada, el *contrarrostro* de nuestro doble.

Marianela Navarro Santos

El derrumbe de la rectitud*

Los edificios que rodean la plaza Kinaxixi de Luanda se desmoronan uno tras otro. Caen sin dejar muertos, sin sangre, únicamente un paisaje lunar lleno de polvo y gente desorientada que intenta recuperar sus señas de identidad. Esta imagen onírica que se repite sucesivas veces en el relato de Pepetela (Benguela, 1941) –pseudónimo de Artur Carlos Mauricio Pestana dos Santos, premio Camões de las letras portuguesas en el año 1997– es la metáfora de la que se sirve el autor angoleño para explicar el rápido proceso destructivo hacia el que se dirige la sociedad africana. En *El deseo de Kianda* Pepetela recurre a su característico simbolismo y cuenta, desde una ironía entre real e irreal, cómo es la vida cotidiana de un país traumatizado por la colonización, una larga y sangrienta guerra civil y una posguerra marcada por la importación de ideologías adaptadas sin su base moral o grotescamente imitadas.

* *Pepetela,* El deseo de Kianda, *Versión española de Eduardo Naval, Alianza Editorial, Madrid, 1999, 124 p.*

Las obras de Pepetela son un espejo en el que la sociedad africana debe mirarse para reconocer en él sus conductas, sus relaciones individuales y colectivas, sus reacciones ante las circunstancias de su historia y las consecuencias de ésta en su propio presente. Siempre suelen ser relatos de una fuerte implicación social en los que el lector se siente obligado a reflexionar sobre el hombre y la civilización, sobre la mella del pasado en los comportamientos, tomando como punto de partida la difusa división que las mentalidades aplican sobre el mundo. Pepetela muestra la frágil y poco definida frontera entre lo justo y lo injusto, la victoria y el sometimiento, la rectitud de la conducta moral y la fácil derivación hacia la inmoralidad, desde un tono satírico aunque, en el caso de *El deseo de Kianda,* condescendiente.

La crítica especializada en la obra del autor angoleño no considera este relato, escrito en 1994 y editado un año después, como una de sus mejores obras. Ciertamente no tiene la fuerza del juego de máscaras que Pepetela establece en su primera novela *Muana Puó* (escrita en 1969 y publicada en 1978) o la dura denuncia de la corrupción en la que rápidamente cae el régimen postcolonial angoleño en *O Cão dos Calús* (escrita en 1978 y 1982 y editada en 1985), ni es el implacable enfrentamiento entre el hombre y su naturaleza que el autor analiza en *Luaji: o*

nascimento de um Império (escrita en 1985 y editada en 1989) ni tampoco la particular interpretación de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo que aparece en su última novela *A Gloriosa Familia* (1998). No obstante, *El deseo de Kianda* debe entenderse como una advertencia: la denuncia de una situación preocupante marcada por la falta de puntos de referencia y por la pérdida de la noción de identidad. Una llamada de alarma ante la inevitable degeneración a la que lleva una vida sin ideales ni futuro y en la que, aparentemente, sólo el más corrupto sobrevive. Es el análisis, desde una trama argumental que roza lo cómico y que obliga a la sonrisa, del rápido proceso hacia el fracaso y el desmembramiento que caracteriza al continente africano.

La obra fue escrita después de ver el catastrófico resultado del intento de proceso de paz ante una situación insostenible y de vivir las consecuencias de las primeras elecciones democráticas de la historia de Angola en 1992. Refleja los efectos del cambio de actitud del MPLA *(Movimiento Popular para a Libertação de Angola),* el partido del gobierno de Agostinho Neto, al abandonar el modelo soviético de planificación política y económica y entrar en una economía de mercado capitalista. El intento de levantamiento del país tras la guerra civil de los años setenta se había basado en la explotación de productos abundantes en Angola y codiciados internacionalmente –el petróleo y los diamantes– que, en manos de compañías francesas y americanas, empujaron al Estado a entrar en un proceso de dependencia y a extender la corrupción entre los dirigentes del Gobierno, estableciendo un dramático contraste entre su altísimo nivel de vida y la miseria la población. El resultado de las elecciones de 1992 catapultó a Angola hacia una nueva guerra civil desencadenada por la masacre en Luanda de partidarios de UNITA *(União Nacional para a Independência de Angola),* partido dirigido por Jonas Savimbi. Al ver peligrar los intereses sus compañías petrolíferas, Estados Unidos apoyó al MPLA y consiguió que la ONU levantara el embargo de venta de armas a las fuerzas enfrentadas angoleñas. Empezaron las compras masivas de armamento y, asimismo, apareció una nueva fuente de corrupción y embrutecimiento de aquellos que tenían capacidad decisoria en el partido del Gobierno. Paradójicamente, al mismo tiempo que se llevaba a cabo la ofensiva gubernamental sobre el ejército de Savimbi, se iniciaba en Lusaka (Zambia) una compleja conferencia de paz que en el año 1997 aun no había llegado a un acuerdo.

Entre tanto, la situación del país es angustiosa: la guerra dejó Angola sin infraestructuras, los beneficios de la producción petrolífera hasta el

año 2000 se cobraron por adelantado y se gastaron instantáneamente, la sequía de las últimas décadas barrió la mínima agricultura existente, los diamantes se encuentran en manos de mafias extranjeras y la compra de armas creó una inasumible deuda exterior. La población nacida durante la guerra es incapaz de reconciliarse, en los suburbios de las ciudades se hacinan emigrantes huidos del peligro sin trabajo y sin futuro y los soldados –sin guerra y sin pensiones– siguen luchando bajo las órdenes de nadie. Angola tiene más de un millón de mutilados y más de diez millones de minas antipersonas sembradas y a la espera de estallar.

De todo esto habla Pepetela desde sus metafóricas e irónicas ciento veinticuatro páginas para que se sepa y no se olvide cómo es la vida real. En un lector europeo, que siente ya como algo lejano los textos de contenido idealista y que se ve a sí mismo un poco *de vuelta de todo* desde su estable Europa –causante, por otro lado, de muchas de las dramáticas situaciones en las que se encuentran las antiguas colonias africanas–, *El deseo de Kianda* origina una amalgama de sensaciones que se manifiesta de manera casi incontrolable. Desde un sentimiento de pudor que obliga a la benevolencia ante el tono ingenuo de algunos de los discursos, a un claro sentimiento de envidia por la intensidad con la que se vive la obligación de denunciar la injusticia y la pérdida de integridad moral, hasta encontrar ese efecto ilusionante que Pepetela es capaz de transmitir en sus relatos y que al lector europeo le acerca reminiscencias de un pasado próximo. Asimismo, gracias a *El deseo de Kianda* el lector ve una realidad que dista mucho de parecerse a las desgarradoras imágenes sobre África que periódicamente aparecen por su aparato de televisión o en las páginas de los periódicos; ve una vida cotidiana, urbana, caracterizada por el descalabro, rápido y abismal, de la sociedad.

Es una lástima que un mensaje como el que Pepetela quiere transmitir se vea tan perjudicado por la edición castellana. La traducción que ofrece Alianza Editorial es sencillamente irritante. La versión no sólo es incapaz de reflejar la vivacidad de la variante portuguesa angoleña, sino que carece de fluidez y no ha sido revisada convenientemente; sin duda, cualquier lector que tenga unas mínimas nociones de lengua portuguesa se desesperará ante los errores de traducción que aparecen en el texto. Tristemente, Pepetela, un autor reconocido con el Prémio Camões y por tanto considerado como una de las grandes voces de la literatura lusitana, será leído en España en un castellano que no hace honor ni a su palabra escrita ni al contenido de su voz de alarma.

Isabel Soler

Vieja como la humanidad*

No es necesario estar al tanto de la Historia completa, de la A a la Z, para saber lo que se ha hecho de los hombres, o lo que los hombres podrían llegar a ser. A veces basta que caiga en nuestras manos un libro como éste para ser golpeados en pleno rostro por la vieja, irrecusable, verdad. Quizá no tanto una novela como un relato largo (¿o corto?), pero con el aliento de las grandes narraciones épicas. Y con el poder consiguiente que da la síntesis, la concentración, en menos de doscientas páginas, de un mundo, del mundo. Se trata, asombrosamente, de la primera obra publicada por el japonés Kenzaburo Oé, Premio Nobel 1994. Corría entonces el año 58, de manera que el autor tenía tan sólo 23 años. Ahora, por primera vez, puede leerse en español.

No hay aquí apenas personajes singularizados, ni falta que hace. Cualquiera de *nosotros* podría ser cualquiera de *ellos*, dada la alta carga simbólica del relato, su alcance universal. De un lado, el alcalde, el herrero, el médico, un francotirador... y sombras, un coro de sombras (pero temibles) formado por los campesinos del pueblo, sencillamente un pueblo como tantos otros, perdido entre las montañas de un lugar del Japón (o de cualquier otra parte). Del otro lado, una voz que narra, sin identificar, como tampoco se identifica al hermano menor del narrador; un soldado desertor, la chica del almacén, y cuando se dan nombres propios, éstos son Minami («sur» en japonés) y uno tan escueto como I («estómago» o «voluntad»). El resto de los que conforman este bando –para decirlo ya, el de las víctimas– son la docena de niños innominados que, como Minami, el narrador y su hermano, han sido evacuados de un reformatorio en alguna ciudad durante la Segunda Guerra Mundial (aunque también podría tratarse de cualquier otra guerra), y trasladados provisionalmente a una aldea ignota. Ellos aparecen también como trasfondo, coro, sombras, pero en este caso –y con razón– temerosas. Quienes los recibirán serán, justamente, aquellos campesinos.

«Ignorantes y tontos», como los define el narrador, los habitantes del pueblo, así como los de todos

* *Kenzaburo Oé,* Arrancad las semillas, fusilad a los niños, *traducción de Miguel Wandenbergh, Barcelona, Anagrama, 1999, 192 pp.*

los demás por cuyas inmediaciones ha pasado la miserable *troupe* a lo largo de su peregrinación, no son menos brutales que los celadores y policías del reformatorio, los hombres de la ciudad. Pero si éstos, hasta cierto punto, están limitados por la *ley*, los campesinos no conocen otra que la vieja ley de supervivencia de la humanidad. Lejos de brillar la conciencia, lo único que brilla en el pueblo y su entorno es la naturaleza: el paisaje helado, el cielo plomizo, los senderos cubiertos de nieve o escarcha. En este caso un brillo inhumano, que sólo anuncia muerte y desolación.

Y es en este inquietante escenario donde se desarrolla el núcleo del relato: apenas llegados los evacuados al pueblo, estalla una extraña epidemia que hace que sus moradores lo abandonen a su vez, dejando a los niños –ante la probabilidad de que éstos sean portadores de la enfermedad– librados a su suerte. Inermes y desconcertados, éstos se desesperarán primero, después intentarán seguir a los campesinos, serán rechazados violentamente por ellos y finalmente encontrarán la manera rudimentaria de arreglárselas y sobrevivir. («La solidaridad de los abandonados», «Amor» y «La nevada y la fiesta de la caza», son los sugerentes títulos de los tres capítulos –de los diez que componen la narración– en los que se describe este fugaz intento.).

Hasta que los campesinos, una vez que tienen la certidumbre de que la epidemia ha cedido, regresan y, para su asombro, comprueban no sólo que la mayoría de los niños han logrado salir indemnes, sino que además, y para ello, han entrado en sus casas, saqueado sus despensas, dormido bajo sus mantas...

El orden, al fin, se restaura: la solidaridad –intimidada por la brutalidad campesina– desaparece; la fiesta acaba. Y el amor nacido entre el narrador y la única niña que se había quedado en la aldea, velando obsesivamente el cadáver de su madre, es aniquilado por un último coletazo de la epidemia, cuando la propia niña es arrebatada por ella.

El relato, de una fuerza poética incontenible, está atravesado por una serie de antagonismos y paralelismos simbólicos, que asoman entre sus líneas para quien quiera ver. Como queda dicho, el fulgor de la naturaleza aflora con toda violencia para enmarcar la opacidad de la conciencia de los hombres (cuando están cerca) o el desamparo de los niños (cuando aquéllos se ausentan). El olor de los cadáveres descompuestos, de la chamusquina del perro enfermo y sacrificado, evoca otra corrupción: la maldad, la traición y la cobardía de los campesinos que se han dado

a la fuga, entregando a los niños a una muerte casi segura. Y la muerte efectiva de dos de estos niños (la chica del almacén, mordida por el perro, y el compañero de Minami con quien éste, al principio de la narración, había intentado en vano evadirse de la columna de evacuados, compañero que al fin cae víctima de la enfermedad) no parece representar otra cosa que el necesario sacrificio de la inocencia (otra vez el resplandor natural, o sobrenatural) en el altar de la estupidez y el egoísmo de los campesinos que, en una ocasión, mientras aún permanecen en el pueblo, y en la otra fuera de él, pero no muy lejos, se niegan a prestarles la asistencia, quizá decisiva, de su médico y sus medicinas.

Un último antagonismo, sin embargo, aparece como esencial. Es el que opone, por un lado, la ciudad (con sus cárceles y sus reformatorios, su ley escrita pero siempre susceptible de violación) y el campo (con los campesinos armados de mortíferos azadones y guadañas, así como de aquella vieja ley no escrita pero, ella sí, inviolable en su crueldad), y por otro, cualquier espacio que la imaginación o, como en este caso, la necesidad más imperiosa puedan crear. Abandonados a la buena de Dios, o del Diablo, los niños de la novela se lo inventan: se procuran el alimento y lo comparten, se entregan a sus ritos –la caza, la fiesta–, aman, entierran a sus muertos, redescubren la comunidad...

Ellos, que en su ingenuidad infantil, respetaban y admiraban la guerra, y que ni respetan ni admiran al desertor que de pronto aparece oculto entre ellos en una de las casas del pueblo abandonado, intuyen ahora el valor de la actitud opuesta. De hecho, su posterior ayuda a éste, su encubrimiento, simboliza su apertura a una nueva manera de ver y existir.

No en vano la novela acaba con un mismo y despiadado destino tanto para el soldado como para el narrador (líder natural del grupo y en quien se resume y amplía el avance a tientas de la conciencia colectiva durante la implacable aventura): el de las víctimas del orden que se atreven, de cuando en cuando, a levantarse contra él.

Ricardo Dessau

La poesía de Víctor Botas: una lectura posmoderna de los clásicos*

Decir que toda la poesía de Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994) es una continua búsqueda de las maneras más idóneas en cada momento para burlar la angustia ante la muerte puede orientar, sin duda, al lector que por primera vez se acerca a su obra, ahora reunida en una necesaria y asequible edición al cuidado de José Luis García Martín. No obstante, en cuanto escribo esto reconozco que tal característica se podría aplicar a cualquier obra literaria y, más específicamente, a cualquier obra literaria contemporánea, debido a la falta de certezas que la modernidad ha producido en la conciencia del hombre y a la evidencia de la muerte como única verdad insoslayable.

Habría que precisar más la singularidad que, dentro de esta dirección del espíritu, presenta sobradamente la lírica del autor asturiano. Muchos son los poemas y poetas que se vislumbran o se asoman sin recato por cada texto suyo. Uno de ellos, tal vez el más insistente, es Borges, de quien Botas asimila una dificultosa serenidad para afrontar ese dramático compromiso postrimero. De Borges procede ese afán del autor por reconocerse en todos los personajes de la Historia –remota o reciente–, que se manifiesta de modo sistemático y sorprendente en el libro de traducciones personales titulado *Segunda mano* (1982), recogido sabiamente en esta edición por cuanto constituye una versión muy personal de infinidad de poetas que van desde la babilónica y fundacional *Epopeya de Gilgamesh* (II milenio a. C.) a autores tan actuales como Eugénio de Andrade (1923) o M. S. Lourenço (1936). Son traducciones que, acopladas al espíritu y al ritmo expresivo propio de cada autor, se hallan magistralmente seleccionadas y asimiladas por el traductor-recreador, hasta el punto de que poetas tan diversos en el espacio y en el tiempo parecen sustentar la misma visión del mundo y el mismo estilo de Víctor Botas, como se desprende de la lírica estrictamente propia de nuestro poeta. Y es que cada hombre, cada poeta y cada poema no son sino *máscaras* del mismo hombre, obsesionado por los mismos demonios y urgido por las mismas necesidades:

* *A propósito de Víctor Botas,* Poesía completa, *edición de José Luis García Martín, Gijón, Llibros del Pexe, 1999, 397 pp.*

todo ello justifica el título de su segundo libro, *Prosopon* (1980), que rescata el sentido etimológico de esta palabra y nos explica la intencionalidad con que Botas encara la poesía: la constatación de que todos los hombres son el mismo hombre y víctimas del mismo sinsentido existencial. He aquí la apropiación subversiva que hace el autor de héroes y poetas tan distintos en sus creencias y afanes de lucha.

Pero esa idea borgiana aparece aquí representada en un temperamento lírico muy distinto al del maestro argentino, por cuanto el vitalismo de Botas no se resiste a una paciente espera del momento final, sino a la aventura instantánea del amor, vivido en toda su intensidad, que, si bien es fugaz y engañosa, nos ofrece el único sentido para aguantar tan larga espera. No obstante, la exaltación erótica de un instante de comunión aparece, en el mismo poema o en otro muy próximo, contemplada desde una dramática y aguda conciencia de la muerte. Así lo advierte el yo poético ante una epicúrea alabanza de la sensualidad más seductora: «(...) esas rosas/ de jade que te miran cuando lento/ vas por la vía Sacra, son vacías/ máscaras asustadas que te ocultan/ la cierta y temerosa y gris ceniza» (De *Historia antigua*, 1987, p. 280). Esta evanescencia connatural al hecho amoroso, según la conciencia fragmentada y desengañada del yo-poético, se resuelve con cierta frecuencia en un humor que no duda en rayar en lo obsceno, bien para lamentarse de la precariedad de la unión amorosa o bien para tranquilizarse sarcástica y quevedescamente ante tan cruda sensación de pérdida. Creo que en esta clave podrían entenderse cabalmente los poemas reunidos en la colección de tan grotesco título como *Aguas mayores y menores* (1985).

Quevedo y Borges y otros muchos. Pero apropiados según la cosmovisión nihilista de la posmodernidad, carente de las certezas religiosas de un Quevedo y de la temporalidad cíclica de Borges, que encontraba la salvación en una biblioteca, un paraíso respetable –y aún gozoso– pero excesivamente deleznable para nuestro autor. Posmoderna es también la crítica explícita al sistema aplastante de poder que la modernidad ha traído consigo, a pesar de la paradójica liberación de los antiguos fantasmas que esa modernidad nos prometió ingenua y esperanzadamente en el Siglo de las Luces. Ese sistema de poder, hijo del racionalismo y de la abstracción científica, asfixia de continuo la vida individual y las urgentes demandas del espíritu. Y por aquí enlazamos con toda una serie de poemas que nos presentan a un sinfín de ídolos modernos más inconsistentes e hi-

pócritas que los antiguos fantasmas: «Economistas, químicos,/ sociólogos, psicólogos, ecólogos, sexólogos, expertos/ en temas de Lingüística,/ y toda esa quincalla de los medios/ de comunicación (...)// Nos dominan legiones/ de mediocres, ocultos/ bajo un título: habría/ que temer mucho más a estos señores/ que al mismísimo Atila./ Pero no;/ los dejamos hacer, y así nos luce/ el poco pelo que nos va quedando» (De *Historia antigua,* p. 267).

Y, emparentado también con toda una sabiduría que se remonta a la antigüedad oriental, recogida por el judaísmo, el estoicismo y el cristianismo en diversas modulaciones (pensemos en el libro del *Eclesiastés),* Botas se hace consciente de la vanidad de este mundo, de su continuo engaño, aunque también de la necesidad de engañarse continuamente con sucesivas máscaras, incluso las tan triviales y efímeras como las de «Night club», que despojan a tales reflexiones de la gravedad propia de los antiguos libros sapienciales: «Este placer dudoso con que vamos/ apurando las horas y la noche (...)// no es más que una inocente/ fórmula que los débiles usamos/ para olvidar las flores y el pañuelo/ último que un buen día/ nos cerrará la boca» *(De Historia antigua,* p. 278).

De ahí, de ese fondo nihilista y descreído –aunque vitalistamente afirmativo de todo placer engañoso– procede el continuo deseo por representar a los héroes consagrados por la historia o la cultura en su faceta más antiheroica y deprimente, justo aquella en la que el yo-poético puede reconocerse y complacerse, y de ahí procede también la concepción de la poesía como *Retórica* (en el más noble sentido del término, como una labor artística) que sirve para convencernos placenteramente de aquello –nuestra vida– que realmente es incapaz de suscitar cualquier convicción o creencia. La poesía, en cuanto *Retórica* –como se titula irónicamente uno de sus libros– no es más que un modo, el mejor modo acaso, de embellecer la nada: «Retórica/ sobada. Persistentes/ metáforas eternas con que urdir,/ siglo a siglo un poema –el único/ poema– que un puñado de fatuos va tramando» (De *Retórica,* 1992, p. 299). Y en este libro, una vez afirmado en el pórtico que toda poesía responde a esta necesidad, el autor no duda en engastar sus textos del más seductor escenario y de la más infalible sensualidad erótica que atenúa e interrumpe la conciencia de su acabamiento, como se expresa al final del rotundo poema «La diosa de la guerra»: «Así/ sobre la faz del mundo eres el fuego/ con que grabar los signos asesinos/ de una historia de amor/ Y si me miras/ –si me miras, Dios santo–/ a la sombra de un árbol sestean cien leones» (p. 319).

Por lo aquí apuntado y escuetamente transcrito se puede intuir la sorprendente coherencia espiritual y estilística de Víctor Botas. No obstante, esa dicción musical y sobria se va cargando de eficacia emotiva y de sugerencias sapienciales en un continuo *crescendo* que culmina en *Retórica* (1992): el libro póstumo *Las rosas de Babilonia,* título que figuraba ya en un poema de la entrega anterior, creo que debe concebirse como un apéndice de su trayectoria, que no añade nada sustancialmente nuevo a la sólida poeticidad de los libros que él preparó para publicar en vida. Así, desde el frecuente biografismo y confesionalismo directo de su libro inicial *(Las cosas que me acechan,* 1979), el poeta pasa a enmascarar progresivamente su yo a partir del libro siguiente, *Prosopon* (1980), donde la ficcionalización de personajes y lugares se hace más sugerente y variada. Con *Historia antigua* (1985), precedido por sus brillantes traducciones de *Segunda mano* (1982), el autor avanza hacia un personal culturalismo, lleno de vitalidad cotidiana, que universaliza las intuiciones y obsesiones de sus primeros libros. Con *Retórica* (1992), sin abandonar los hallazgos ya adquiridos, el poeta se recrea más morosamente en escenas de complaciente suntuosidad y en narraciones más pormenorizadas de vivencias placenteras que acallan el turbador reclamo del tiempo y de la muerte.

Si los clásicos grecolatinos fueron leídos en la Edad Media como portadores de unos valores que anticipaban al cristianismo, si en los siglos XVI y XVII sirvieron como proyección libresca de unas vivencias personales que otorgaban a la existencia real una dimensión heroica (si bien nunca faltaron las parodias, por lo que se deduce que la historia de la literatura no es un total parricidio de antiguos y modernos); si en la Ilustración esos clásicos antiguos se utilizaron como modelos del conocimiento racional del mundo, si la modernidad poética (incoada en el romanticismo) los absolutizó en su condición heroica para oponer la poesía a la frustradora vida cotidiana, la posmodernidad de Víctor Botas nos ofrece la poesía como un palimpsesto de clásicos que ahora, en la era del vacío, de la fragmentación y de la duda, se nos presentan en su faceta más antiheroica y compasivamente miserable. Una sabia y deleitable relectura.

Carlos Javier Morales

El fondo de la maleta

Premios y castigos

A menudo nos preguntamos cuál es la política de premios literarios en España, si acaso existe algo que pueda denominarse como tal política. No se trata de los premios concedidos por editoriales privadas, cuyo objetivo es promocionar ventas masivas e imponer eso que suele llamarse «imagen» de un escritor. Ya sabemos que en estos curiosos tiempos postmodernos a un escritor le basta con la imagen y la obra es mera menudencia.

La posible política atañe a los premios institucionales, en especial los otorgados por gobiernos (central, autonómicos, municipales, etc.). Se ha visto a un escritor de edad avanzada recibir en pocos meses varios premios de suma importancia honorífica y económica. A veces no basta con darlo una vez a la misma persona y se insiste en la recompensa.

Los premios tienen dos funciones principales: honran una obra y colaboran a su difusión, a la vez que proporcionan cierto sosiego económico a un trabajador normalmente mal pagado como lo es el hombre de letras. Reiterar premios en las mismas personas, como si pertenecieran a un rango escalafonario o un club de notables, es redundar inútilmente en cuanto al honor y la propaganda. Entregar importantes sumas de dinero a gente de edad abundante suele ser la mejor manera de enriquecer a sus derechohabitantes, cuando la muerte lo decida.

Una recompensa económica es útil si cae en manos de quien pueda dar cuenta de ella, mejorando su instalación doméstica, obteniendo tiempo de ocio para crear, realizando al viaje tantas veces postergado por impagable. De lo contrario, sólo incumbe a las empresas bancarias. Algo similar cabe razonar en cuanto a las honras puramente literarias: una vez concedidas de nada sirve repetirlas hasta el hartazgo. Es bien sabido que nada es mejor que lo óptimo. Pero, consolémonos: siempre es preferible que los premios sobren a que falten.

El doble fondo

Olga Orozco (1920-1999)

Aparecida en plena eclosión neorromántica de la poesía argentina (con *Desde lejos,* 1946), Olga Orozco, escucha lejana de un surrealismo bastante mediado como lo es el de su país, llevó la palabra poética al mundo de la dudosa, querida, efímera, melancólica y persistente materia. Matérica, ya que no materialista, es su poesía, en verso o en prosa más o menos narrativa. Matérica de cálida desaparición, de untuoso devenir, de acariciable memoria. El versículo de serpentino desarrollo, el poema descriptivo y narrativo que se instala y se despliega con morosidad, la busca atenta de la metáfora, el adjetivo sabiamente sorprendido, colaboraron eficazmente con aquella empresa.

A lo largo de medio siglo, la voz de Olga se mantuvo intacta como si el tiempo se hubiera coagulado en el grado cero de su obra. Lo prueban títulos como *Las muertes, Los juegos peligrosos, Museo salvaje, Cantos a Berenice, Mutaciones de la realidad, La noche a la deriva.* Poesía de la desolación en un escenario de memoria que advierte el paso y el final de todo lo que amamos y nos define, y del que sólo subsiste cierta palabra bellamente urdida. Poesía melancólica pero no patética, resuelta en una suerte de majestuosidad sacerdotal que proviene, justamente, de esa inmortalidad del verso que sustrae del tiempo algunos momentos privilegiados y los ofrece a la conformación del arte. De tal manera, la pérdida constante que es la vida se torna voluptuosa evocación y promesa de algo inmarcensible. Allí, donde el verso las nombra, las cosas amadas y perimidas subsisten para siempre.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y escritor argentino (Madrid).
JORGE ANDRADE: Narrador y crítico argentino (Buenos Aires).
CARLOS CORTÉS: Poeta y narrador costarricense (San José).
RICARDO DESSAU: Crítico y periodista argentino (Madrid).
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Oxford).
CLAUDIO MAGRIS: Escritor italiano (Trieste).
ANNE MICHAELS: Novelista y poeta canadiense (Montreal).
CARLOS JAVIER MORALES: Poeta y crítico español (Madrid).
JOSÉ MUÑOZ MILLANES: Crítico y ensayista español (City University, Nueva York).
MARÍA ÁNGELES NAVAL: Crítica literaria española (Universidad de Zaragoza).
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica literaria española (Tenerife).
ISABEL SOLER: Crítica literaria española (Universidad de Barcelona).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Ensayista y crítico español (Universidad de Barcelona).

Temporada

Zarzuelas
Óperas
Conciertos
Ballet
Recitales
Tonadilla Escénica

99
00



Temporada Lírica 1999-2000

De Amore Ópera

Música de Mauricio Sotelo
Libreto de Peter Mussbach

20, 22, 23, 25 y 26 de Septiembre de 1999

Don Gil de Alcalá Zarzuela

Música y Libro de Manuel Penella

12 de Octubre al 14 de Noviembre de 1999

La Púrpura de la Rosa Ópera

Música de Tomás de Torrejón y Velasco
Libreto de Pedro Calderón de la Barca

27, 29 de Noviembre y 1, 3, 5 de Diciembre de 1999.

El Juramento Zarzuela

Música de Joaquín Gaztambide
Libro de Luis de Olona

29 de Enero al 27 de Febrero del 2000

Jugar con fuego Zarzuela

Música de Francisco Asenjo Barbieri
Libro de Ventura de la Vega

23 de Marzo al 30 de Abril del 2000

Le Revenant Ópera

Música de Melchor Gomis
Libreto de Albert de Calvimont

23, 25, 26, 27, 29, 30 y 31 Mayo del 2000

La del Soto del Parral Zarzuela

Música de Reveriano Soutullo y Juan Vert
Libro de Anselmo C. Carreño
y Luis Fernández de Sevilla

22 de Junio al 27 de Julio del 2000

Actividades Musicales para Niños y Jóvenes 1999-2000



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música








CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

AGOSTO 1993

José María Osés Gorraiz: Las ideas políticas de Joseph de Maistre.

Francisco Mora Teruel: Neurociencia y humanismo en Laín Entralgo: Algunas notas y reflexiones.

Manuel García Velarde: Sobre la enseñanza de la Ciencia. Algunos problemas y posibles soluciones.

José Pérez Adán: Cuestiones medioambientales para una ecología social.

Juan Carlos G.ª Bermejo: Cuando no es seguro que un acontecimiento sea más probable que otro.

Ana González Marcos y José A. Martín Pereda: Análisis comparativo de la teoría del Caos en Electrónica, Fotónica, Cardiología y Psiquiatría: algunas consideraciones sobre su interacción.

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1993

Enric Trillas: Presentación.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay, María Amparo Vila: Breve Historia de la Lógica Fuzzy.

Llorenç Valverde: L. A. Zadeh: Del control analítico al control borroso.

Josep-Maria Terricabras: ¿Una nueva perspectiva en Lógica?

Alejandro Sobrino: El análisis lógico de la vaguedad.

Enric Trillas: Los subconjuntos borrosos y la Lógica Fuzzy.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay y María Amparo Vila: Decisión en ambiente Fuzzy.

Claudi Alsina: Matemáticas y vaguedad.

Joan Jacas: Igualdades borrosas.

Ramón López de Mántaras Badía: Sistemas expertos borrosos.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay y María Amparo Vila: Software y bases de datos difusos.

Julio Gutiérrez Ríos: Procesadores de Información borrosa.

María Teresa de Pedro Lucio y Ricardo García Rosa: Aplicaciones industriales de controladores borrosos realizados en el Instituto de Automática Industrial del CSIC.

Joseba Quevedo: Aplicaciones de la Lógica borrosa en un laboratorio de automática.

NOVIEMBRE 1993

Ernesto Sábato: Un recuerdo para el Man.

Mario Bunge: Recuerdo de Jorge Sábato en Campera.

Mario Albornoz y Jesús Sebastián: Jorge Sábato revisitado: «Del triángulo a las redes».

Jorge Sábato y Natalio Botana: La ciencia y la tecnología en el desarrollo futuro en América Latina.

Carlos A. Martínez Vidal: Sábato en el pensamiento sobre el desarrollo científico-tecnológico latinoamericano.

Héctor Ciapuscio: Jorge Sábato, una pasión nacional.

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33



ciencia pensamiento y cultura

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

Próximamente:

Dossiers:

Escritores en Barcelona

Inteligencia artificial y realidad virtual

Andrés Sánchez Robayna

La pintura de José María Sicilia

Cartas de Argentina, Inglaterra y París

Entrevistas con Gonzalo Rojas, Augusto Monterroso y Arturo Carrera


MINISTERIO DE ASUNTOS
EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL


COOPERACIÓN
ESPAÑOLA

800 Pts.